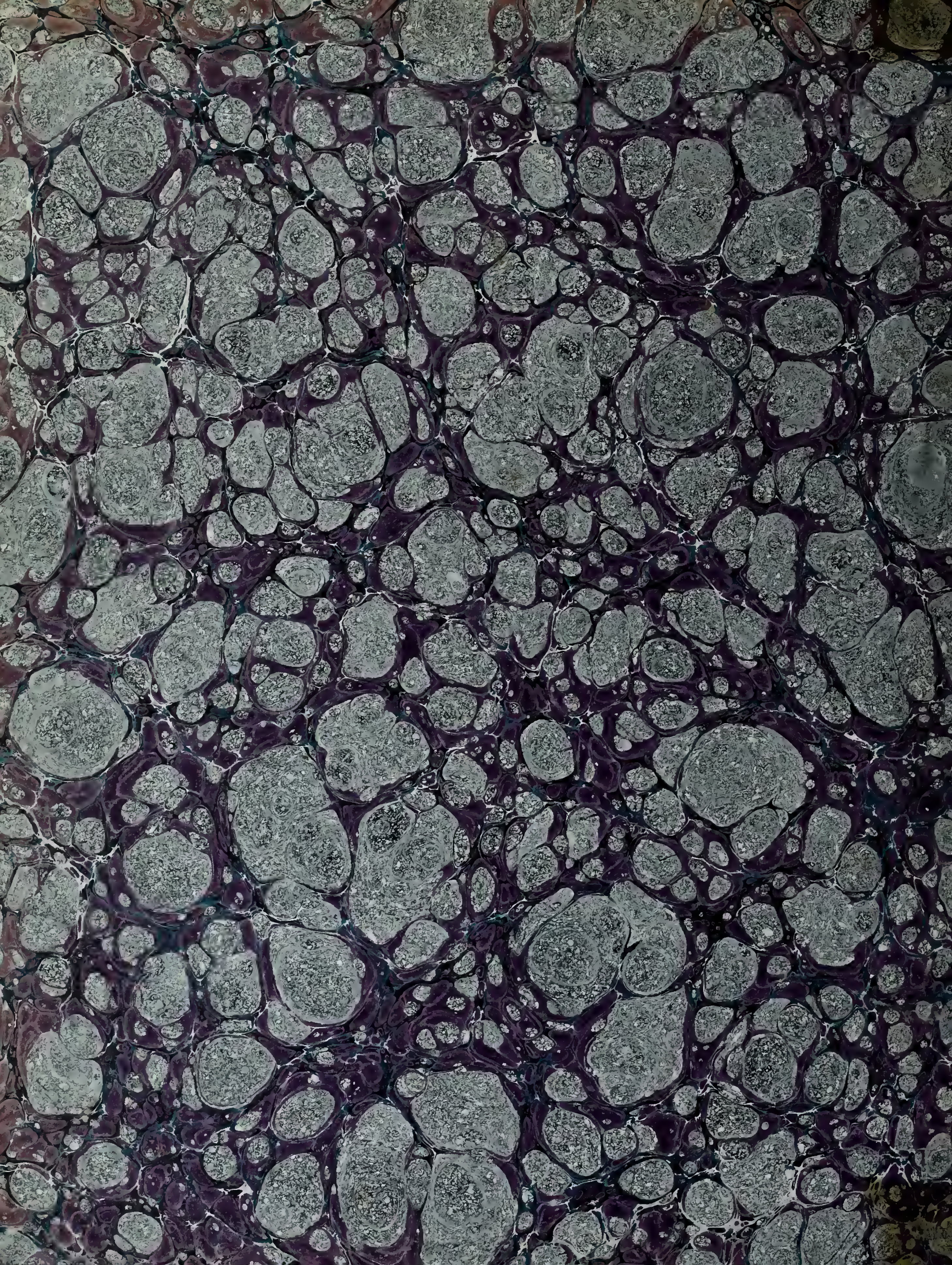
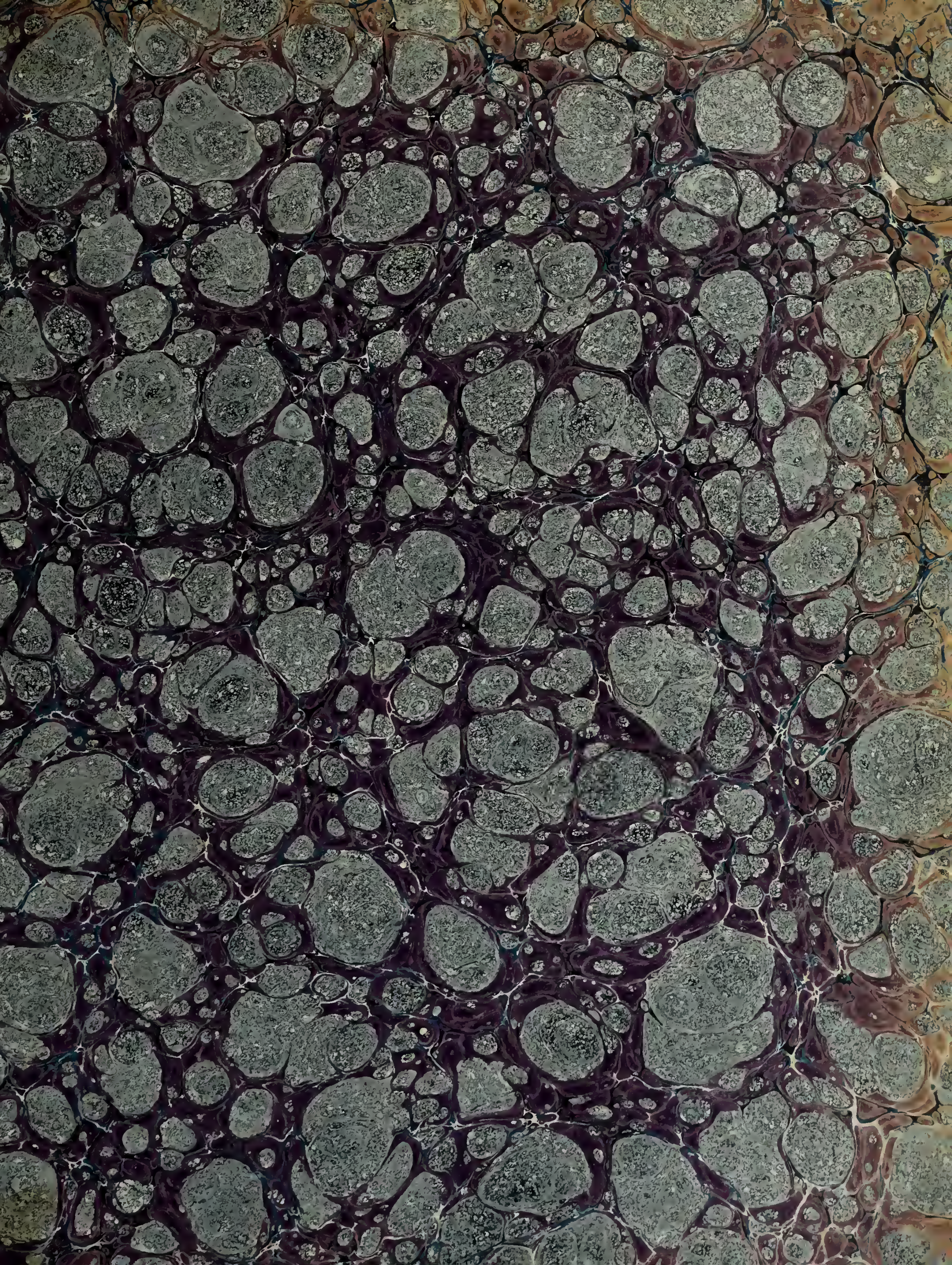




LES

ARTS SOMPTUAIRES

PARIS. — TYPOGRAPHIE RENOU ET MAULDE, RUE DE RIVOLI, 144.



LE MOYEN AGE ET LA RENAISSANCE

LES

ARTS SOMPTUAIRES

HISTOIRE

DU COSTUME ET DE L'AMEUBLEMENT

ET DES ARTS ET INDUSTRIES QUI S'Y RATTACHENT

SOUS LA

DIRECTION DE HANGARD-MAUGÉ

DESSINS DE CL^{rs} CIAPPORI

INTRODUCTION GÉNÉRALE ET TEXTE EXPLICATIF

PAR

CH. LOUANDRE

IMPRESSIONS EN COULEURS PAR HANGARD-MAUGÉ

TEXTE EXPLICATIF

TOME DEUXIÈME

PARIS

CHEZ HANGARD-MAUGÉ, LITHOGRAPHE, LIBRAIRE-ÉDITEUR,

A Paris, rue Honoré-Chevalier, n°s 5 et 7.

1858

TEXTE EXPLICATIF.

PROLÉGOMÈNES.

Dans notre *Introduction générale* nous avons fait l'histoire du costume, de la mode et des meubles en France d'après l'étude comparée des monuments et des textes. Nous allons maintenant examiner, au point de vue du détail, les monuments eux-mêmes ; mais avant de commencer cet examen, nous croyons devoir donner quelques explications à nos lecteurs, afin de rendre notre travail plus profitable et plus intéressant. Nous exposerons d'abord la pensée qui a présidé au choix des dessins ; nous indiquerons comment ces dessins doivent être étudiés sous le rapport archéologique ; nous présenterons ensuite un résumé analytique de l'histoire de la miniature au moyen âge.

Les planches qui composent cet ouvrage n'offrent pas seulement des représentations de personnages habillés suivant la mode des diverses époques que notre travail devait embrasser ; ces personnages, depuis les bas siècles du moyen âge jusqu'au règne de Louis XIV sont replacés dans le cadre même de leur temps, et notre titre, en reproduisant des scènes complètes, donne, avec l'histoire du costume et toujours d'après les monuments eux-mêmes, le tableau exact et fidèle de la vie intime de nos aïeux, en même temps qu'une histoire chronologique des arts du dessin. On y trouve ainsi à partir des temps les plus reculés, les plus précieuses

indications sur l'architecture civile et militaire, l'ameublement, les costumes, le cérémonial et les habitudes de la vieille société chrétienne. S'agit-il, par exemple, de la présentation d'un livre : la planche ne donne pas seulement le portrait de l'auteur, elle reproduit la miniature tout entière. On voit, entre autres, les chanoines de Saint-Martin-de-Tours, offrant à Charles le Chauve la Bible célèbre écrite et enluminée dans leur abbaye; Charles est entouré de ses comtes, de ses écuyers; les chanoines marchent processionnellement, et dans cet ensemble on trouve tout à la fois, avec le costume impérial, celui des nobles, des ecclésiastiques du IX[e] siècle, un trône, une couronne, des armes, en un mot une page complète d'archéologie figurée. Ce procédé est le même pour toutes les époques, et l'on comprend l'intérêt que des planches de cette espèce présentent par leur simple classement chronologique, puisqu'elles sont en réalité de véritables tableaux d'intérieur embrassant une période de dix siècles. Il faut donc, en examinant ces planches, qui offrent toujours, pour les traits comme pour les couleurs, le décalque rigoureux des modèles, s'attacher non seulement aux personnages, mais aux moindres accessoires, parce que chacune d'elles renferme dans ses détails des révélations sur le passé d'autant plus importantes que les peintures des manuscrits ont survécu à la plupart des monuments, et qu'on y trouve ce qu'on chercherait vainement dans les livres ou dans les Musées. Nous nous sommes attaché partout à fixer le plus exactement possible l'âge des volumes auxquels nous avons fait des emprunts; nous avons toujours indiqué nos sources par le numéro d'ordre des bibliothèques, parce que nous n'avons pas craint, comme cela s'est vu quelquefois, que d'autres viennent après nous se livrer aux mêmes recherches, et par ces indications, nous avons mis nos lecteurs à même de contrôler notre travail, et de recourir pour de plus amples études aux documents originaux eux-mêmes.

Il est encore dans les sujets reproduits dans l'*Histoire du Costume*, un autre point sur lequel nous devons appeler l'attention. Nous voulons parler des miniatures allégoriques inspirées par des idées mystiques, morales ou chevaleresques. Quelques-unes de ces miniatures devaient trouver place dans ce livre, par cela même que le moyen âge leur a toujours fait une large part, et qu'elles sont le miroir fidèle de sa poésie et de sa foi. C'est là qu'il a mis tout son idéal; et si dans les sujets de cette nature, nos vieux artistes semblent sortir de la réalité, on peut dire qu'ils n'en sortent que par la pensée qui préside à la composition générale, et que par les détails du costume, de l'architecture, des armes ou des meubles, ils restent généralement encore dans la vérité de leur temps.

Ici se place une remarque sur laquelle nous devons insister pour les personnes qui ne se sont point occupées d'archéologie, car celles qui ont pratiqué cette science savent à quoi s'en tenir à cet égard. Nous voulons parler des anachronismes commis par les artistes du moyen âge. Ces artistes, en effet, ne s'inquiètent point, quand ils représentent un personnage, de lui donner, s'il n'est point un de leurs contemporains et même un de leurs concitoyens, le véritable costume de son temps ou de son pays. Il en est de même pour l'architecture et pour les meubles. La distinction des époques, des nationalités, semble s'effacer pour eux. Qu'il peigne des Grecs, des Romains ou des Français, le miniaturiste du IXe siècle comme celui du XIVe ne peint jamais que ce qu'il a devant les yeux. Il représente les funérailles de César avec des prêtres et des enfants de chœur portant de l'eau bénite et des croix. Dans le roman d'*Hercules*, il montre le dieu païen, habillé à la mode de France, épousant Déjanire, dans une église chrétienne; ces bizarreries, d'ailleurs, ne sont point le fait exclusif des peintres; les poètes ou les romanciers, c'est-à-dire les rédacteurs des textes qu'ils étaient chargés d'illustrer, n'en savaient pas plus qu'eux en fait d'archéologie antique, et les anachronismes du pinceau ne sont qu'une traduction littérale des anachronismes de la plume. Lors même que l'artiste se permet la moindre invention, le moindre agencement de détail historique, on peut être à peu près sûr qu'il ne s'éloigne que très peu de la réalité. Ainsi, et c'est là une chose dont il est bon de prévenir une fois pour toutes nos lecteurs, il ne faut point chercher dans un grand nombre de planches la vérité historique par rapport au temps qu'elles représentent, mais seulement par rapport au temps où elles ont été composées. Quoique ce fait soit bien connu, nous avons cru devoir néanmoins le signaler de nouveau pour éviter toutes les méprises, et indiquer nettement à nos lecteurs que ce n'est point la date du sujet, mais la date de la miniature qui détermine la vérité du costume et celle des détails. Il n'y a dans les dessins du moyen-âge de réalité historique et de vérité relative, que pour ceux qui sont contemporains des personnages ou des événements qu'ils retracent. C'est faute d'avoir fait attention à cette circonstance, c'est faute surtout d'un guide exact qui pût les renseigner sur l'âge et l'authenticité des monuments figurés, en leur mettant en même temps ces monuments sous les yeux, qu'on a vu de notre temps, et au moment même où le goût de l'archéologie nationale se répandait parmi les écrivains, les sculpteurs et les peintres commettre tant d'erreurs archéologiques; il suffit pour s'en convaincre d'examiner bon nombre des tableaux historiques de Versailles et les vitraux de Saint-Denis. Ceci posé et avant d'entrer dans l'explication détaillée des planches, nous allons consacrer quelques pages à l'histoire même du dessin

appliqué à la décoration des livres (1). Elles nous paraissent indispensables à notre sujet, et elles en feront mieux comprendre, nous l'espérons, l'intérêt et l'étendue.

I.

Les arts, dans la décadence du monde romain, eurent le même sort que la littérature ; on peut même dire qu'ils furent plus maltraités encore ; ils commencèrent par se dégrader pour s'anéantir ensuite d'une manière complète, et ce fut sans aucun doute l'influence du christianisme qui les tira de leur avilissement. Les Grecs eurent une grande part dans cette première renaissance, et quoique les manuscrits byzantins ornés de peintures qui sont arrivés jusqu'à nous ne remontent pas au-delà du IXe siècle, le talent de composition et l'habileté de pinceau qu'on y trouve semblent prouver qu'il y avait de ce côté des écoles déjà anciennes et des traditions qui remontaient aux siècles antérieurs. Toujours est-il que les premières miniatures franco-latines qui nous sont parvenues portent la vive et profonde empreinte du goût des artistes chrétiens de l'Orient. Cette influence étrangère ressort, avec la dernière évidence, de la comparaison des monuments, et elle est justifiée par les indications de l'histoire. En effet, parmi les apôtres qui convertirent au christianisme le midi de la Gaule, on trouve un grand nombre de missionnaires grecs et des évêques de la même nation, tels que saint Irenée. Plus tard, ce sont encore des Grecs qui, s'avançant jusqu'aux limites du monde alors connu, vont convertir l'Irlande et répandre en Angleterre les lumières de l'Évangile. C'est ainsi que Théodore, au VIe siècle, vint de l'Asie-Mineure à Cantorbéry fonder un monastère dans lequel on lisait et on expliquait l'*Iliade*. Plus tard encore, ce furent les disciples des apôtres byzantins de l'Irlande et de l'Angleterre qui apportèrent à la Gaule du Nord la foi qu'ils avaient reçue de l'Orient, et comme les monastères étaient alors les seuls dépositaires de la tradition littéraire et artistique, il est tout naturel que les hommes élevés dans ces asiles du savoir et de la piété aient gardé et propagé le goût et les

(1) Prise dans son ensemble, l'histoire des arts du dessin au moyen-âge est un sujet trop vaste pour qu'il nous soit possible d'entrer ici dans de longs détails sur chacune des branches particulières de cette histoire. Il faudrait en effet traiter tour à tour de la décoration des églises et des habitations particulières par la peinture à fresque ; des vitraux, des émaux, de la mosaïque, de la sigillographie, de la tapisserie, de la gravure des coins monétaires, de la broderie sur étoffes, etc. Nous devons donc nous renfermer strictement dans notre spécialité, qui est la peinture des livres.

principes des maîtres à l'école desquels ils avaient été formés (1). Ainsi s'explique tout naturellement le cachet byzantin de nos miniatures franques des bas siècles. Du reste, avant les Carlovingiens, nous ne trouvons en France aucun manuscrit illustré de peintures ; et la renaissance de Charlemagne forme de ce côté le point de départ de notre tradition artistique.

Quand le fils de Pépin monta sur le trône, l'empire des Francs était plongé dans les plus profondes ténèbres ; il fallut chercher au dehors les premiers éléments des sciences et des arts, et ces éléments, Charles les demanda, pour la littérature antique et les arts, à l'Italie et à la Grèce, pour la littérature ecclésiastique, à l'Irlande et à l'Angleterre. Il appela de ces divers pays les hommes qu'il jugeait le plus capables de seconder ses projets de régénération intellectuelle, et dans ce nombre fut Alcuin, bibliothécaire de l'archevêque d'York et abbé de ce même monastère de Cantorbéry, où le Grec Théodore avait importé, comme nous l'avons dit plus haut, les souvenirs du génie de la Grèce. Alcuin fut chargé de diriger les écoles où la jeunesse de l'empire venait étudier la rhétorique, la dialectique, les arts libéraux et l'Écriture Sainte, et tout en s'occupant de cette direction, il soumit, par ordre de l'empereur, à une révision sévère les textes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Il établit, sur divers points de l'empire, des ateliers de copistes, *choisis parmi les hommes d'un âge mûr et d'une science éprouvée,* et Charlemagne lui-même encouragea ce travail en corrigeant de sa main plusieurs livres de la Bible, et en conférant la version latine des Évangiles avec la version syriaque et l'original grec. La question d'art marcha de front avec la critique philologique; pour rendre les manuscrits plus agréables à l'œil, en même temps qu'on les rendait plus corrects, on se rapprocha des formes de l'ancienne écriture latine, considérablement altérée après l'établissement des barbares dans la Gaule, et on les orna de peintures, non seulement pour les embellir, mais encore pour populariser l'enseignement de l'Histoire-Sainte, attendu, dit un ancien auteur ecclésiastique, que la peinture instruit l'ignorant par des images et des figures, comme le livre instruit le savant par des lettres. Peut-être même faut-il voir dans le soin qu'on eut alors de reproduire le portrait du Sauveur et celui des évangélistes, une sorte de protestation officielle contre l'hérésie des iconoclastes, qui voulaient, on le sait, faire disparaître toutes les images.

(1) Un manuscrit de Saint-Gall, portant le numéro 381, et remontant au IXe siècle, mentionne, parmi les moines de cette abbaye, des Grecs, sous le nom de *fratres hellenici.* C'est là, pour le sujet qui nous occupe, un fait important, attendu que Saint-Gall a été l'une des principales écoles de l'art carlovingien. — Ce détail se trouve dans l'*Histoire de l'abbaye de Saint-Gall,* de Weidmann.

Les manuscrits du temps de Charlemagne qui sont parvenus jusqu'à nous sont très peu nombreux. Nous en connaissons huit dont l'authenticité est incontestable ; en voici l'indication :

1° Un évangéliaire (1) écrit vers 778 et conservé à Paris au Musée des souverains ;

2° Les *Quatre Évangiles*, manuscrit donné par Charlemagne à Angilbert, abbé de Saint-Riquier, et antérieur à l'an 800. Il est conservé à la bibliothèque communale d'Abbeville.

3° Les *Quatre Évangiles*, manuscrit provenant de l'abbaye de Saint-Maxime de Trèves, et qui se voit encore aujourd'hui dans cette ville.

4° Le bréviaire donné par le pape Adrien, à Vienne en Autriche.

5° Les *Quatre Évangiles*, dits de Saint-Médard de Soissons, à la bibliothèque impériale de Paris.

6° Un manuscrit du *British Museum*, qui paraît être une imitation du précédent volume.

7° Un manuscrit de labibliothèque de l'Arsenal de Paris, sans peintures, et avec quatre pages ornées dans le goût anglo-saxon.

8° Un autre manuscrit également sans peintures et orné à la manière anglo-saxonne, conservé à Notre-Dame-des-Ermites en Suisse.

Les précieux monuments dont nous venons de donner l'indication répondent de tout point à ce qu'on a dit de Charlemagne comme protecteur des lettres et des arts. Ce sont, pour ainsi dire, des pièces justificatives qui montrent qu'on peut appliquer justement à l'époque de ce grand homme le nom de première renaissance. Les miniatures, tout en offrant de nombreuses incorrections, portent cependant le cachet d'une inspiration puissante. Si le détail anatomique des figures laisse souvent à désirer, l'ensemble du moins est plein de mouvement et de majesté, mais d'une majesté qui n'est pas toujours sans rudesse, et dans laquelle se retrouve encore l'empreinte d'une civilisation incomplète et barbare.

L'impulsion que l'empereur Charles avait imprimée aux lettres et aux arts se perpétua jusqu'à la mort de Charles-le-Chauve. A défaut des qualités qui font les grands rois, Charles-le-Chauve avait du moins le goût des lettres, et, si l'on s'en rapporte au témoignage de ses contemporains, une grande connaissance de l'Écriture-Sainte. Il s'y appliquait, dit Jean Scot, malgré le bruit des armes et les ravages des bar-

(1) On appelle évangéliaires ou livres d'Evangiles les manuscrits qui contiennent les Evangiles de l'année ; et livres des Evangiles ceux qui renferment le Nouveau-Testament.

bares; et, suivant Héric, il avait dépeuplé de savants les contrées les plus lointaines pour en peupler son royaume. La continuation de l'Histoire générale de Fréculfe, évêque de Lizieux; l'Histoire abrégée des Empereurs de Loup, abbé de Ferrières; le Martyrologe d'Usuard, les Traités de Ratramne sur l'Eucharistie et la Prédestination, furent composés à sa demande. Il protégeait les artistes en même temps que les écrivains et les savants, et il nous reste de son époque quelques beaux manuscrits à miniatures, entre autres un livre d'Heures écrit par Liuthard entre 842 et 869, et une Bible dont la date se place entre 837 et 853 (1); d'autres sont conservés à Rome, à Munich, à Aix-la-Chapelle, à Saint Gall, à Wurzbourg, à Londres.

Sous le règne de Charles-le-Chauve, comme sous le règne de Charlemagne, les miniatures présentent, sous le rapport de l'ensemble, un grand caractère; les figures ont encore ce cachet de majesté barbare que nous avons déjà signalé; et ce ne sont plus seulement, comme à la fin du VIII[e] siècle, des personnages isolés, mais des tableaux complets, tels, par exemple, que la présentation de la Bible du comte Vivien, par les chanoines de Saint-Martin-de-Tours.

En examinant avec attention les dessins et les monuments graphiques de l'époque carlovingienne, on reconnaît qu'ils ont été exécutés sous l'impression d'influences très diverses. On y trouve, dans le type général du dessin, les traditions de l'art de Byzance, et dans l'application des couleurs elles-mêmes cette manière vigoureuse de peindre la gouache, qui distingue les Grecs du Bas-Empire. On y remarque aussi les influences romaines qui se traduisent par des formes plus lourdes, et une manière moins spiritualiste que celle des Byzantins. L'école anglo-saxonne, dont les traditions furent importées par Alcuin, s'y révèle également, mais dans la partie graphique et dans l'ornementation accessoire, tels que les entrelacs d'animaux fantastiques, les têtes de serpent, etc., plutôt que dans la peinture proprement dite. Enfin on y distingue encore ce qu'on pourrait appeler l'élément national, c'est-à-dire les inspirations personnelles des artistes et des calligraphes francs, qui mêlaient leurs propres inventions aux traditions qui leur étaient venues du dehors. L'art grec, l'art anglo-saxon, l'art franc ou romain, tels sont donc les éléments qui constituent, en se combinant entre eux, le style de la renaissance carlovingienne.

Ce style se modifia d'une manière sensible, dans l'étendue du vaste empire de

(1) On trouvera sur ces divers manuscrits des détails circonstanciés aux articles explicatifs des planches que nous leur avons empruntées.

Charlemagne, suivant les lieux où furent établis des ateliers de calligraphie et de peinture. Les influences grecque, romaine ou franque, dominèrent tantôt sur un point, tantôt sur un autre, et l'existence de ces écoles barbares est un fait assez curieux et assez peu connu pour qu'il soit indispensable de le signaler ici. Les plus importantes de ces écoles sont celles de Saint-Gall, de Metz, de Reims, de Saint-Martin-de-Tours et d'Aix-la-Chapelle. Aix-la-Chapelle et Saint-Gall représentent l'art Germain modifié par des influences byzantines; il en est de même de Metz; Reims représente la tradition romaine, et Saint-Martin-de-Tours le véritable siége de l'art franc. Ces écoles, placées dans des monastères, protégées par les princes et les plus grands personnages de l'Église, restèrent florissantes, jusqu'à la mort de Charles-le-Chauve, dans les contrées qui forment la France actuelle; mais, dès les dernières années du IXe siècle, elles tombèrent dans un état complet de décadence, comme si elles devaient être liées chez nous d'une manière intime à la destinée de la race de Charlemagne. Les traditions artistiques se refugièrent au-delà du Rhin et se développèrent heureusement sous l'influence des Othon. L'empereur Othon III ayant épousé une princesse grecque, Théophanie, cette alliance donna à la peinture allemande une impulsion nouvelle, par l'intervention plus active des artistes byzantins, dont le goût, combiné avec les inspirations nationales, forma ce qu'on peut appeler le *style othonien*, qui se perpétua jusqu'au moment de l'interrègne.

Nous avons déjà dit, dans notre *introduction générale*, que l'époque carlovingienne n'offrait que des dessins peu variés, et seulement des personnages princiers ou ecclésiastiques, des figures de l'ancien et du nouveau Testament, ou quelques allégories pieuses; nous devons le répéter ici, afin que nos lecteurs ne nous adressent point le reproche de n'avoir pas suffisamment diversifié nos sujets; et nous ferons remarquer que cette apparente uniformité ne diminue en rien l'intérêt des planches, car elles ont toutes une signification particulière, et elles présentent, par la comparaison avec les époques postérieures, un nouvel élément de curiosité et d'instruction. Tout ce qui reste de notable en fait de dessins pour l'histoire de l'art, du costume carlovingien et de la symbolique religieuse du VIIIe et du IXe siècle, est contenu dans les planches que nous avons données, et nous avons la ferme confiance que le public appréciera comme elle le mérite l'importance archéologique et la nouveauté de cette publication sans précédents jusqu'à ce jour, et qui forme le musée de la peinture carlovingienne, musée d'autant plus précieux qu'en fait d'architecture, de meubles et d'autres débris de la même époque, le temps n'a presque rien laissé parvenir jusqu'à nous; et certes il faut que les ma-

nuscrits auxquels nous avons emprunté nos dessins aient été entourés à travers les siècles d'une bien grande vénération, il faut qu'ils aient été bien puissamment protégés par l'intérêt des souvenirs pour avoir pu échapper à tant de causes de destruction.

Au milieu des ténèbres qui se répandirent sur la France à la suite du démembrement de l'empire de Charlemagne, les lettres et les arts tombèrent au dernier point d'abaissement. La foi qui, dans le moyen-âge, survécut toujours à tous les désastres, semblait s'abîmer elle-même dans un immense naufrage. Les fidèles, c'est un évêque contemporain qui l'atteste, ne savaient plus même faire le signe de la croix ; on attendait la fin du monde pour l'an mil, et l'on conçoit qu'en présence de cette attente terrible les intérêts de l'art n'aient pesé que d'un faible poids. Aussi voyons-nous disparaître en France toutes les traditions carlovingiennes. Aux figures sévères et graves de l'école de Metz et de Tours, succèdent des personnages qui semblent tracés par la main d'un enfant. La belle gouache byzantine a disparu pour faire place à des dessins à la plume, qui sont quelquefois ornés de teintes plates; et quand on compare entre eux ces dessins qui sont à peine séparés par un siècle, on a peine à comprendre qu'une pareille décadence se soit accomplie en si peu de temps. Rien n'est plus incorrect, plus barbare, mais cette barbarie n'en diminue en rien la valeur archéologique, car les costumes que revêtent ces personnages raides et guindés, les armes ou les ornements qu'ils portent, les meubles qui les entourent, les monuments d'architecture qui s'élèvent autour d'eux, offrent encore la représentation fidèle des costumes, des armes, des monuments du xe et du xie siècle, et il était indispensable de les reproduire avec le cachet même de leur incorrection barbare pour rester dans l'exacte vérité de l'histoire, et donner avec l'archéologie du costume le spécimen de l'art.

Dès les premières années du xie siècle, on voit se manifester un certain progrès. Le dessin au trait se continue toujours, mais les couleurs reparaissent. La correction est déjà plus sensible. Dans les deux siècles suivants, c'est-à-dire au xiie et au xiiie, l'art se développe parallèlement dans les miniatures et les vitraux. Ces miniatures gouachées avec des contours noirs se détachent sur des fonds d'or; et, contrairement à ce que nous avons remarqué à l'époque carlovingienne, si elles pèchent par la composition générale, elles offrent souvent dans le détail une grande perfection; l'expression des figures est surtout remarquable. Au xive siècle, la miniature se montre tantôt avec des contours noirs et tantôt sans contours; elle est très fine et se détache sur un fond de tapisserie. Elle atteint, au siècle suivant, l'apogée de sa perfection, et, sous le rapport du dessin aussi bien que sous le rap-

port de la couleur, elle offre des compositions souvent admirables, qui peuvent rivaliser, en tenant compte de la différence des genres, avec les productions les plus parfaites des belles époques de l'art. Enfin, au XVIe siècle, la miniature, tout en se perfectionnant encore, s'efface peu à peu pour faire place d'une part aux gravures sur bois de la typographie, de l'autre aux tableaux à l'huile; et, à dater de cette époque, elle ne se montre plus que par hasard, dans quelques œuvres de calligraphie composées pour de grands personnages.

Nous n'avons pu qu'indiquer ici très sommairement, et à titre de renseignement général, les différentes phases de l'histoire de la miniature, considérée sous le rapport du dessin et de l'exécution artistique. Dans l'explication particulière des planches, nous aurons à revenir plus d'une fois sur ce sujet, mais nous croyons devoir ajouter à ce que nous venons de dire quelques explications sur l'emploi des dessins dans les livres du moyen-âge, et indiquer à quels sujets ils ont été particulièrement appliqués.

II.

Un écrivain dont le nom est cher à la science, et qui a rendu à l'archéologie nationale d'éminents services, M. Didron, a publié en 1839, un curieux travail intitulé : *Des Manuscrits à miniatures* (1), dans lequel il s'est appliqué à montrer quelle importance ont ces manuscrits au double point de vue de l'art et de l'histoire. Il établit une sorte de statistique comparative entre les vitraux et les livres, et de cette comparaison il résulte, avec la dernière évidence, que sous le rapport du nombre, de la variété, de l'ancienneté, de la richesse et l'exactitude des détails, les miniatures l'emportent de beaucoup sur les verrières. En effet, aucun vitrail, en France, n'est antérieur à la seconde moitié du XIIe siècle ; et pour ne parler que

(1) *Revue française*, n° de janvier; on peut consulter encore le travail de M. Labarte: *Description des objets d'art qui composent la collection de Bruge-Duménil*, Paris, 1847, in-8; peinture et calligraphie, p. 70 et suiv.

de l'art carlovingien, la série de nos miniatures, comme on l'a vu plus haut, commence au VIII[e] siècle. Les vitraux ne représentent que des événements de la Bible ou des légendes agiographiques, et les miniatures traitent tous les sujets. Les vitraux des cathédrales de Bourges et de Chartres réunies donnent huit mille figures, et un seul volume de la Bibliothèque impériale en contient à lui seul plus de neuf mille; enfin, M. Didron porte au moins à un million le nombre des dessins du moyen-âge et de la renaissance qui se trouvent contenus dans les manuscrits du grand dépôt de la rue Richelieu.

Ces dessins embrassent pour ainsi dire l'universalité des choses; ils se divisent en deux parties distinctes : l'ornementation proprement dite, et les sujets à figures. Les ornementations se composent de lettres historiées, d'encadrements où se mêlent souvent, avec une grâce infinie, des feuillages, des fleurs, des fruits, des animaux ou des personnages fantastiques, des entrelacs, des fonds de mosaïque. Les sujets à figures sont placés tantôt en tête des chapitres, tantôt sur des feuilles isolées. Souvent aussi la même page contient divers petits tableaux, rapprochés les uns des autres et séparés entre eux par des compartiments, comme les tableaux des verrières.

Suivant la juste remarque de M. Daunou, l'usage d'orner les manuscrits de peintures remonte aux temps les plus anciens : « Puisque le *Virgile* du Vatican, « le *Térence*, et quelques autres des plus anciens manuscrits que renferment les « bibliothèques offrent en tête des livres du grand poëme, ou de chaque comédie, « des scènes dessinées et même coloriées, qui ne paraissent être que des copies « défigurées et très-imparfaites d'originaux du mérite desquels nous ne pouvons « juger, les volumes dont ils décoraient les pages ne nous étant point parvenus. » Pline nous apprend que Varron avait retracé dans ses livres les portraits de plus de sept cents personnages illustres, et Senèque parle également de livres ornés de figures (1). Sous Charlemagne, c'est-à-dire à l'époque même qui marque le point de départ de l'art moderne, les sujets, nous l'avons déjà dit, sont exclusivement religieux; plus tard, quand la littérature se sécularise, la peinture la suit dans cette voie nouvelle, tout en restant cependant fidèle encore à la tradition biblique et agiographique, et on peut dès-lors la diviser en peinture sacrée et en peinture profane.

Après avoir représenté de préférence, au temps des carlovingiens, le Christ et les quatre évangélistes, la peinture sacrée dans les âges postérieurs reproduit

(1) Pline, *Hist. nat.*, liv. XXXV, c. II.—Senèque, *de Tranq. animi*, c. IX.

indistinctement tous les sujets qui se trouvent contenus dans l'Ancien et le Nouveau Testament, ou les Vies des Saints. Elle suit minutieusement les indications des textes, et elle procède exactement comme les dramaturges du moyen-âge, comme les auteurs des Mystères, qui instruisaient la foule en mettant sous ses yeux les grandes scènes de l'Histoire religieuse. Tandis que les glossateurs commentent l'Écriture sainte verset par verset, elle ajoute à leur interprétation une glose nouvelle, en dramatisant dans les *Bibles moralisées*, l'enseignement des textes. Elle personnifie les vertus et les vices ; elle s'inspire de l'Apocalypse, et au XII[e] et au XIII[e] siècle elle illustre la vision de saint Jean de dragons à sept têtes, de sauterelles à visages humains. En comparant ses œuvres avec celles de la sculpture, on reconnaît qu'elles ne sont point la conception incohérente de la fantaisie individuelle, mais l'expression réfléchie de la tradition générale, et que l'artiste n'est après tout que l'interprète exact et fidèle du théologien.

On peut encore ranger parmi les œuvres de la peinture sacrée les livres d'heures et de prières. Ces livres, composés pour des rois, des princes et des personnages puissants, se distinguent par une grande richesse d'ornementation ; les pages sont encadrées dans des arabesques où se montrent les sujets les plus variés. Ils sont ordinairement précédés d'un calendrier dont les dessins représentent, sous une forme allégorique, les douze mois de l'année, et l'on y rencontre parfois, comme dans les sculptures des cathédrales, des tableaux dont la crudité forme avec le texte un singulier contraste ; mais le moyen-âge n'y mettait point de malice, et quand il étalait, sous les yeux des personnes pieuses qui cherchaient dans la prière l'espérance et la consolation, des images qui leur offraient le spectacle des passions et des vices, c'est tout simplement qu'il voulait leur rendre le péché sensible et vivant, et les ramener à Dieu en leur montrant le mal.

Jusqu'aux premières années du XIII[e] siècle, la plupart des miniatures qui sont arrivées jusqu'à nous se trouvent dans les livres théologiques et liturgiques. Mais à dater de cette époque, on voit paraître ce que nous avons appelé plus haut la peinture profane. Les dessins se montrent dans les poëmes et les romans chevaleresques, dans les histoires de l'antiquité, dans les chroniques, dans les encyclopédies, les bestiaires, les volucraires, les lapidaires, les livres de chasse, et il n'y a guère que les sermons et les gloses qui en soient dépourvus. Il est facile de voir, à la manière dont ces dessins sont distribués dans les manuscrits, qu'ils n'ont point été exécutés seulement pour l'agrément des yeux et la distraction des lecteurs, mais qu'ils sont avant tout une interprétation figurée du texte, et une sorte de

commentaire en action destiné à fixer les souvenirs, et à faire mieux comprendre la lettre. Ils font corps avec le livre, le complètent et l'éclairent. On peut même croire qu'ils ont aussi été composés pour servir même à l'instruction des personnes qui ne savaient point lire.

Nous n'entrerons point ici dans la description ou l'inventaire des manuscrits historiés qui ont fourni les éléments de cet ouvrage. C'est là une œuvre du catalogue qui sort de notre plan; mais après avoir parlé des peintures, nous croyons devoir dire quelques mots des peintres, et mentionner en même temps quelques uns des personnages qui ont encouragé leurs travaux, et qui par cet encouragement même ont doté la postérité d'œuvres inappréciables au point de vue de l'art et de l'archéologie.

Les premiers et les plus anciens miniaturistes du moyen-âge ont été des moines, mais la plupart d'entre eux sont restés inconnus, parce qu'ils n'ont point signé leurs œuvres. Le silence qui s'est fait autour du nom des artistes de ces temps reculés s'explique d'ailleurs tout naturellement par le caractère même dont ils étaient revêtus; isolés dans la solitude du cloître, ils travaillaient avant tout par esprit de pénitence, et ils ne demandaient point la renommée au monde avec lequel ils avaient rompu sans retour. Les calligraphes, qui étaient aussi des moines, signaient, il est vrai, quelques unes de leurs œuvres (1), mais comme ils reproduisaient presque exclusivement des textes sacrés, on peut croire que ce n'était pas par amour-propre qu'ils livraient leurs noms à la publicité, mais pour offrir au lecteur une garantie d'exactitude et d'orthodoxie en indiquant dans quel monastère et sous quelle direction ils avaient accompli leur travail.

A la fin du XIIe siècle, c'est-à-dire quand la littérature profane commença à se populariser, on vit les miniaturistes se recruter parmi les laïcs; dans le siècle suivant, sous le règne de saint Louis, les peintres et *tailleurs ymagiers* de Paris sont mentionnés dans le *Livre des Métiers* d'Étienne Boileau; mais on peut croire que ces *ymagiers* étaient plutôt des sculpteurs qui fabriquaient des statues peintes, que des miniaturistes. A la fin du même siècle, en 1292, à l'époque où fut fait le recensement de la population de la capitale, pour l'assiette de la taille, il existait dans cette ville treize enlumineurs pour les manuscrits et les images, et dès-lors on voit ces artistes figurer parmi les corps de métier, et exercer comme industrie un art que les moines, dans les âges précédents, avaient exercé comme œuvre de piété et pénitence.

(1) Nous ne parlons ici, en ce qui touche les calligraphes, que de l'époque carlovingienne.

Parmi les enlumineurs, qu'on désignait aussi sous le nom de peintres et d'ymagiers, les uns organisés en corps de métier, exécutaient des tableaux *benoits*, c'est-à-dire des images de piété que l'on vendait à la porte des églises. Ils décoraient des livres, peignaient des harnais, des bannières ; les autres étaient attachés à des princes et à des nobles, et remplissaient en même temps auprès d'eux diverses fonctions, telles que celles de valets de chambre, de messagers, de secrétaires ; mais quelque remarquable qu'ait été leur talent, la plupart d'entre eux sont restés inconnus; et malgré l'ardeur qu'on a mise dans ces dernières années à retrouver leurs traces, c'est à peine si nous pouvons aujourd'hui en nommer quinze ou vingt jusqu'au règne de Louis XII. Nous mentionnerons d'abord, au XIIe siècle, Oisbert et Anscher, moines de Saint-Waast d'Arras; au XIIIe, Henri, auteur du volume 7,019³ de la Bibliothèque impériale ; dans le siècle suivant, Jean Costé ou Coste, qui florissait sous le roi Jean et Charles V; Pietre André, Colard de Laon, peintre du prince Louis d'Orléans; Pierre Rémio, Jean de Saint-Éloy, Perrès de Dijon, Colin de La Fontaine, Salmon, Copin de Gand ; au XVe siècle, René d'Anjou, roi de Naples et comte de Provence, né en 1409 et mort en 1480 (1). Ce prince, protecteur des arts et des lettres, passa une partie de sa vie à exécuter des tableaux, des portraits et des miniatures; la plupart de ses ouvrages, entre autres le beau manuscrit connu sous le nom de *Tournois du roi René*, ont été conservés jusqu'à nos jours, et témoignent de sa part un talent de premier ordre. René d'Anjou ne pouvant suffire à orner lui-même tous les manuscrits qu'il voulait décorer de peintures, avait toujours auprès de sa personne, dit M. de Villeneuve Bargemont, deux habiles enlumineurs, Georges Turlery et Bertrand Le Berger (2). Le peintre de Louis XI, Jean Fouquet, doit être placé au rang des plus grands artistes. Quelques unes de ses œuvres existent encore aujourd'hui. Nous citerons aussi pendant cette même période, un artiste flamand, dont les miniatures appartiennent aujourd'hui à la France, Jean van Krickenborgh, qui enlumina pour Louis de

(1) On s'est beaucoup occupé dans ces dernières années de retrouver des noms d'artistes, et ce sont en général les registres de comptes qui en ont le plus fourni. M. de Laborde en a donné quelques-uns dans les registres de la Maison de Bourgogne. On lit entre autres dans ces registres :

« A Guillaume Wyelant, aussi enlumineur, pour LX ystoires qu'il a faictes au second volume des ystoires des nobles princes de Haynau, LXXII #. »

« A Loyset Leyder, enlumineur, pour cinquante et ung ystoires de plusieurs couleurs qu'il a faictes au premier volume de Regnault de Montauban, au pris de XVIII s. l'ystoire. »

(2) Voir *Histoire de René d'Anjou*. Paris, 1825, 3 vol. in-8.

Bruges, en 1492, une traduction flamande de Boëce. Parmi les miniaturistes du XVI[e] siècle, nous indiquerons particulièrement le peintre de François I[er], Godefroy, qui nous a laissé, dit M. le comte Léon de Laborde, dans quatre petits volumes intitulés, les trois premiers, les *Commentaires de César;* le quatrième, le *Triomphe de Pétrarque*, « les preuves d'une imagination féconde, d'un talent aussi souple que varié, et d'une supériorité toute française dans le portrait. Ces portraits sont des miniatures délicieuses comparables à tout ce que nous avons de plus fin en miniature française. Il a peint entre autres des portraits de François I[er], le portrait du maréchal de Chabannes, d'Anne de Montmorency, connétable de France: du maréchal de Fleuranges, etc. » (1) Jean Pinchon et Gui Leflameng, qui ont enluminé les *Chants royaux en l'honneur de la sainte Vierge*, prononcés au Puy d'Amiens, méritent aussi d'être mentionnés à côté de Godefroy. Leur œuvre est conservée à la Bibliothèque impériale, parmi les manuscrits français, sous le n° 6811.

L'exécution des livres et des miniatures était, au moyen-âge, tellement dispendieuse qu'il n'était guère possible de se livrer à ce genre de travail sans l'appui de quelque grand personnage: aussi les œuvres les plus remarquables qui nous ont été conservées, ont elles été entreprises pour des rois ou des seigneurs de la plus haute noblesse. On a vu ci-dessus ce que Charlemagne et Charles-le-Chauve ont fait pour les arts: parmi les rois leurs successeurs qui encouragèrent les calligraphes et les miniaturistes, il faut citer saint Louis (2): après saint Louis, Charles V et Charles VI. L'époque de ces deux rois, et principalement celle du premier a produit des œuvres extrêmement remarquables. Aussi les artistes, comme pour porter à la postérité le témoignage de leur reconnaissance, ont-ils eu soin de placer le portrait de Charles V en tête d'un grand nombre de manuscrits. Louis XI,

(1) *Revue universelle des Arts*, 1[re] année, n° 1, avril 1855.

(2) A propos du magnifique Psautier de ce roi, qui se trouve au Musée des Souverains, M. Didron a fait une curieuse remarque, c'est que Louis IX, qui doit être mis au premier rang des protecteurs des arts, doit être placé en même temps parmi les *biffeurs* de manuscrits: « Son magnifique Psautier, dit M. Didron, est précédé de soixante-dix-huit tableaux. Ces miniatures représentent les sujets de l'Ancien Testament. La chasteté du saint roi a forcé le miniaturiste à omettre l'histoire de Loth et de ses filles, à représenter la violence que la femme de Putiphar veut faire à Joseph, avec une réserve pleine de pudeur. Mais avec la plus grande complaisance du monde, on ne pouvait, à la création, représenter Adam et Ève habillés; il fallait bien les montrer en toute nudité. Saint Louis laissa faire le miniaturiste; mais quand il tint le manuscrit, il en arracha sans pitié toute la création: c'est ce qui explique qu'aujourd'hui, contrairement à tout ce qui s'est fait au moyen-âge, cette Bible commence seulement au sacrifice de Caïn et d'Abel. Les premières feuilles ont été enlevées avec assez de précaution; cependant on en voit encore la trace. »

Louis XII et François Ier doivent être aussi comptés parmi ceux de nos rois qu ont fait exécuter les plus beaux manuscrits illustrés. Les femmes elles-mêmes jouèrent, à l'égard des miniaturistes, le rôle de Mécène, témoin Louise de Savoie et Anne de Bretagne, dont le livre d'Heures peut être considéré justement comme un des ouvrages les plus parfaits de la renaissance. Parmi les princes et les seigneurs qui se distinguèrent par leur goût, on trouve Jean, duc de Berry, troisième fils du roi Jean, né en 1340, mort en 1416; le comte de Foix, Gaston Phœbus; Louis de Bruges, seigneur de La Gruthuyse, né en 1422, mort en 1492. Ce seigneur avait formé une bibliothèque entièrement composée de livres illustrés de dessins entrepris par ses ordres et exécutés sous sa direction (1). Les ducs de Bourgogne ne se montrèrent pas moins favorables aux artistes, et les comptes de la maison de ces ducs, publiés récemment par M. de Laborde, prouvent qu'ils n'étaient pas moins amateurs de beaux livres que de festins somptueux.

On le voit, d'après ce qu'on vient de lire, les manuscrits à miniatures, si longtemps dédaignés par les érudits, et dont le père Montfaucon reconnut le premier l'importance, offrent un des côtes les plus curieux de l'histoire du moyen-âge. Le mysticisme, la chevalerie, la science incomplète des encyclopédistes, l'esprit satirique et railleur de nos aïeux y mêlent tour à tour leurs inspirations. C'est comme une sorte de microcosme, c'est à dire un *petit monde*, pour parler le langage du passé, où viennent se refléter les splendeurs de la nature, et se dévoiler les secrets de notre vieille civilisation française.

Ami lecteur, qui nous avez jusqu'ici écouté avec bienveillance, entrez avec nous dans ce vieux Musée des rois, des princes et des moines, et soyez indulgent, si nous nous arrêtons quelquefois devant certains tableaux sans pouvoir, malgré nos soins et nos recherches, vous en expliquer tous les mystères, car il y a bien des siècles déjà que les mains qui ont tracé ces figures ont été glacées par la mort, et les ruines de l'art, comme la tombe, ont des secrets qu'elles ne disent pas.

(1) Voir, *Recherches sur Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse, suivies de la Notice des mss. qui lui ont appartenu* (par Van Praet). Paris, de Bures frères, 1831, in-8.

HUITIÈME SIÈCLE.

JÉSUS-CHRIST

Tiré d'un évangéliaire écrit par Godesscalc pour l'Empereur Charlemagne.

(MUSÉE DES SOUVERAINS)

Par son antiquité ainsi que par le sujet, cette planche ouvre dignement la série de nos miniatures, et c'est une chose remarquable que la figure, qui peut-être est la plus ancienne de nos manuscrits francs, soit précisément celle du Sauveur. Nous retrouverons encore cette sainte image dans le cours de notre travail, et les personnes qui voudront étudier l'iconographie du moyen âge dans les manuscrits eux-mêmes, ou sur les monuments de l'architecture, la rencontreront sans cesse comme l'irrécusable témoignage de l'absolue domination que l'idée chrétienne a exercée sur les arts. Il nous paraît donc utile, au début même de nos explications, et comme commentaire de la miniature qui nous introduit dans la symbolique, de résumer par quelques détails généraux l'histoire des représentations figurées du Christ. C'est là, dans notre ancienne peinture, un sujet tout à fait capital.

Les représentations dont nous venons de parler peuvent, nous le pensons, se ranger sous quatre chefs principaux :

1° Jésus dans sa vie évangélique ;

2° Jésus dans sa Passion;

2° Jésus dans sa vie divine;

4° Jésus symbolisé.

Lorsque le Christ est figuré dans sa vie évangélique, avant le sacrifice du Calvaire, comme dans la planche qui nous occupe, il est complétement assimilé aux hommes, par la figure, le corps et les vêtements; mais l'ensemble de sa divine personne change suivant les temps, les lieux et le caprice des artistes. Il n'y a point de tradition constante et suivie, si ce n'est celle de la vénération. Chaque époque habille le Sauveur d'après la mode du moment. Dans un bas-relief romain du IVe siècle, il est assis sur une chaise curule avec la toge et la robe sénatoriale. Sur les coupoles des églises byzantines, c'est un archevêque; dans la crypte de la cathédrale d'Auxerre, c'est un cavalier monté sur un cheval blanc. Quelques artistes le représentent en pape, avec la tiare; d'autres en pèlerin, avec le chapeau à larges bords, le bourdon et la panetière. D'autres encore lui donnent des ailes comme aux anges. Tantôt c'est un adolescent imberbe; tantôt un homme de trente ans portant la barbe et les cheveux longs. Il y a toujours, soit dans son attitude, soit dans ses gestes, soit dans les actions que lui prêtent les pinceaux des artistes, quelque chose qui implique l'idée de pardon, comme dans notre planche, où il allonge les doigts pour bénir, ou l'idée de rédemption et de salut : soit qu'il foule aux pieds l'aspic, le basilic et le dragon, emblèmes de Satan, soit qu'il enchaîne la Mort, fille du Péché, comme on le voit dans le Missel de Worms (1), soit qu'il lui enfonce sa croix dans la bouche, comme un guerrier victorieux qui perce de sa lance un ennemi terrassé.

Ici nous devons faire une remarque importante, au sujet de cette idée de rédemption dont nous venons de parler. Cette remarque porte sur la différence qui existe entre les représentations du Christ dans les premiers siècles chrétiens, et celles qui datent du déclin du moyen âge. A l'origine, et même jusqu'à l'extrême fin du XIIe siècle, le Christ apparaît comme le Dieu qui pardonne. Sa physionomie souriante est pleine de mansuétude; mais bientôt elle s'empreint d'une teinte d'austérité, elle est mélancolique et quelquefois irritée. Il semble que les artistes aient voulu exprimer par là que la méchanceté des hommes avait rouvert les plaies du Calvaire. Jésus n'est plus seulement le rédempteur, c'est aussi le juge des derniers temps, le *rex tremendæ majestatis* du *dies iræ*. L'art s'inspire de l'effroi, comme pour ramener les hommes dans la voie du bien, en leur montrant le châtiment de leurs crimes. Jésus, le bon pasteur, sourit en portant l'agneau sur les sarcophages des catacombes; il menace dans les fresques de la chapelle Sixtine, et Michel-Ange le montre le poing levé, prêt à châtier le genre humain.

1) Bibliothèque de l'Arsenal, t. L., 192.

Lorsqu'il est représenté dans sa Passion, le Sauveur est le plus ordinairement figuré sur la croix, et alors il prend le nom de *crucifix;* mais ici encore, l'art chrétien a traversé des phases diverses. Suivant la juste remarque de l'éminent et regrettable archéologue que nous avons eu déjà l'occasion de citer, Adolphe Duchalais, la croix fut d'abord représentée seule, parce qu'il répugnait aux fidèles de montrer le Sauveur attaché au bois sanglant du calvaire. Cependant dès le ve siècle, Jésus paraît portant à la main l'instrument de son supplice, ou en compagnie d'un ange qui le porte pour lui. Enfin au VIIe il est attaché à la croix, et depuis ce temps, sauf des modifications de détail, la tradition artistique est restée à peu près la même ; seulement les accessoires se sont notablement diversifiés, et par accessoires nous entendons les personnages et les embèlmes qui ont été groupés autour du crucifix. Ces personnages et ces emblèmes sont le soleil et la lune, la synagogue et l'Église, les quatre évangélistes symbolisés par des animaux ou représentés en personne, les morts sortant du tombeau, le bon et le mauvais larron, saint Jean l'évangéliste dans l'Église grecque, et dans l'Église latine saint Jean-Baptiste, la Vierge, saint Longin, le démon vaincu se tordant sous la forme d'un serpent, Adam recevant dans une coupe le sang qui coule des plaies de l'homme dieu. Tout cela se retrouve depuis le VIIIe siècle jusqu'à nos jours, et il faut avoir feuilleté page à page les volumineuses collections des manuscrits de nos bibliothèques, pour apprécier tout ce que nos vieux miniaturistes ont mis d'attendrissement et de terreur religieuse dans cette scène immortelle, où semblent se résumer toutes les douleurs, toutes les fautes et toutes les espérances de l'humanité.

Le crucifiement n'est cependant encore, dans nos anciennes peintures, qu'un épisode de la Passion, laquelle se déroule tout entière dans un grand nombre de manuscrits, telle qu'elle est racontée dans les Évangiles. Les tableaux connus sous le nom de *Chemin de la Croix*, se trouvent, dès le XIIIe siècle, dans les vitraux et les miniatures, et les peintres ont déployé quelquefois dans ce genre de composition une inspiration puissante et hardie. Nous citerons comme exemples les miniatures italiennes, où le Christ est représenté nu, couvert d'une sueur de sang, dont les gouttes l'entourent comme des gouttes de pluie (1).

Lorsque Jésus-Christ est représenté dans sa vie divine, il apparaît tantôt seul et tantôt comme l'une des personnes de la Trinité. Les épisodes où il figure seul

(1) Voir sur la croix, le crucifix et la Passion, les *Mélanges d'archéologie*, par M. l'abbé Martin, t. I, § XI, p. 191 ; § XII, p. 207 ; t. II, § II, p. 39. — Nous recommandons d'une manière toute particulière à nos lecteurs l'étude des savants travaux que nous indiquons ici.

sont ordinairement l'Ascension et le Jugement dernier ; il est alors assis sur des nuages et entouré d'anges. Quelquefois aussi, dans l'Ascension, sa présence n'est indiquée que par deux pieds posant sur des nuées, les artistes ayant voulu sans doute indiquer par là que la partie supérieure de son corps est déjà dans le ciel. Lorsqu'il apparaît comme l'une des personnes de la Trinité, il est tantôt assis en face de Dieu, et tantôt il repose sur ses genoux, soit en forme d'*ecce homo*, c'est-à-dire couronné d'épines, soit en forme de crucifix. Il convient du reste de faire remarquer que les deux derniers modes de représentation dont nous venons de parler ne commencent à se montrer qu'au XIIe siècle, Dieu le père n'ayant été figuré pendant longtemps que sous une forme symbolique.

Lorsqu'il est représenté par des symboles, le Christ est peint tantôt sous une apparence humaine, tantôt sous la forme de divers animaux. La forme humaine dans les premiers âges de l'Église est ordinairement celle du pasteur portant un agneau sur ses épaules ; quant à la forme zoomorphique elle est des plus variées, et s'il est étrange de voir donner au Sauveur la figure d'un animal, il faut reconnaître cependant que cette bizarrerie n'implique ni l'irrévérence, ni l'impiété, qu'elle est tout extérieure au dogme, et qu'elle a sa source directe dans les traditions de la zoologie fabuleuse, et dans le goût des écrivains et des artistes chrétiens pour les allégories. Entraîné sans cesse vers l'infini par les élans d'une ardente piété, le moyen âge en était venu à considérer le monde sensible comme un vaste symbole, et au lieu de s'en tenir aux réalités apparentes, il aspirait toujours à s'élever du fait à la signification mystique, de l'objet matériel à l'enseignement moral ; il ne cherchait que Dieu dans la nature ; il étudiait le miracle permanent du monde pour y trouver de salutaires enseignements, et ces enseignements il les demandait aux animaux eux-mêmes ; il leur attribuait le sentiment du mal et du bien, et ces animaux, dans les traités d'histoire naturelle fantastique, connus sous le nom de *bestiaires*, servaient de texte à une foule d'interprétations mystiques et morales (1). On conçoit dès lors qu'ils aient pu servir également de symboles, même pour les choses les plus vénérées. Il en fut ainsi pour le Christ. Les mystiques crurent trouver dans les habitudes ou les qualités que leur science incomplète prêtait à certains animaux, des points de rapprochements avec certains détails de la vie du Sauveur, et ils s'imaginèrent de bonne foi qu'ils pou-

(1) Voir dans les *Mélanges d'archéologie* de M. l'abbé Martin, le *Physiologus* ou *Bestiaire*, t. II, § V, p. 85-100 ; t. III, § VIII, p. 106 ; t. IV. p. 55. — On trouvera un *Physiologus Ethiopicus* dans le tom. III du *Spicilegium Solesmense* de Dom Pitra.

vaient sans irrévérence utiliser ces rapprochements au profit de l'enseignement religieux. Pendant les persécutions de la primitive Église, les chrétiens d'ailleurs avaient besoin, pour échapper à leurs ennemis et propager leur foi, d'une sorte de langue hiéroglyphique que les initiés pouvaient seuls comprendre, et c'est aussi là l'un des motifs qui firent attribuer au Christ les formes zoomorphiques, lesquelles se trouvent principalement dans les premiers âges chrétiens, où elles se combinent quelquefois avec des idées antiques. Ces formes sont ordinairement celles du cerf, de l'agneau, du dauphin, du pélican, du scarabée, du phénix, de l'aigle et du lion. Les exemples que nous allons citer éclairciront, nous le pensons, et feront comprendre complétement les détails que l'on vient de lire.

Suivant une tradition du paganisme qui s'est perpétuée jusqu'à la fin du moyen âge, le cerf avait la faculté de se rajeunir et de se régénérer en mangeant des serpents, et c'est là ce qui sert de point de départ à la représentation du Christ sous la forme du cerf, par cette analogie que le Sauveur a régénéré le monde en écrasant l'antique serpent, le tentateur qui avait trompé nos premiers pères. Le dauphin, d'après une tradition païenne, qui s'est transmise comme la précédente à travers les temps chrétiens, est l'ami des hommes ; il recueille dans les naufrages les matelots qui vont périr, et porte les âmes vertueuses aux îles fortunées; de même, le Christ a sauvé le genre humain de la damnation et ouvert aux âmes des justes le séjour de l'éternelle félicité. Le scarabée, qui porte un principe générateur que la mort même ne peut détruire, le phénix, qui renaît de ses cendres, deviennent aux yeux des mystiques l'emblème du dieu fait homme qui est la source de la vie spirituelle et de l'immortalité. L'aigle, *mysticus ales*, représente l'Ascension et la Résurrection, conformément à ces paroles de saint Bonaventure : *Christus comparatur aquilæ et resurrectione et ascensione.* Saint Grégoire exprime aussi la même idée lorsqu'il dit : *C'est avec raison que notre Rédempteur est appelé un oiseau, lui dont le corps s'est librement élevé dans les cieux.* Il en est de même du pélican ; on croyait au moyen âge qu'il se perçait la poitrine, non pour nourrir ses petits, comme le dit encore de nos jours une tradition populaire, mais pour les ressusciter sous l'aspersion de son sang, et à ce titre il est l'image de la charité, de la Passion et de la résurrection du Sauveur.

Les bornes qui nous sont imposées dans ce travail ne nous permettent point d'entrer dans de plus longs détails. Il y aurait tout un livre à faire sur ce sujet, mais nous ne pouvons qu'en indiquer ici les points principaux. Ce que nous venons de dire suffira, nous l'espérons, à en donner une idée générale et à rattacher à une vue d'ensemble les figures du même genre qui se présenteront encore à nous

dans les âges postérieurs. Nous arrivons maintenant à l'examen de notre planche.

Le Sauveur est vêtu de la tunique longue et du manteau de pourpre à la romaine. Son costume n'est autre que le costume impérial tel que le portent, à de légères différences près, Lothaire et Charles le Chauve; il est représenté de face, et cette attitude, de même que la couleur pourpre, semble exclusivement réservée, dans les miniatures carlovingiennes, au Christ ou aux personnes impériales, car tout indique dans ces miniatures que les artistes ont voulu établir une sorte d'assimilation entre le roi du ciel et les dépositaires du pouvoir suprême sur la terre. C'est là un fait sur lequel nous aurons occasion de revenir plus loin, et que de nouveaux rapprochements achèveront de mettre en lumière. Le siége massif et le coussin cylindrique sur lequel le Christ est assis, se retrouvent dans un grand nombre de peintures du même temps, et cette circonstance nous donne lieu de penser que ce coussin et ce siége étaient tout à fait usuels au VIIIe siècle et au IXe. Jésus est représenté sans barbe, et il est facile de reconnaître, en examinant le visage, que l'artiste s'est efforcé de lui donner un type idéal.

On remarque autour de la tête un cercle doré traversé par une croix; ce cercle, qui reparaît très-souvent dans les peintures et les sculptures du moyen âge, c'est le nimbe qui sert d'attribut à la puissance et à la sainteté. Suivant les étymologistes, nimbe vient de *nimbus*, nuage. On l'appliquait déjà dans le paganisme aux divinités, aux empereurs, aux magiciens. Le plus ancien exemple qu'en offre l'art chrétien, se trouve sur une fresque des catacombes. Quant à sa forme, elle est extrêmement variable. Il prend tour à tour celle du carré, du triangle, du quadrilatère, de la couronne à rayons; quand il est traversé par des croisillons, comme celui qui se voit dans notre planche, il s'appelle *nimbe crucifère*, et alors on l'applique plus particulièrement au Christ, pour rappeler son immolation. Quand il est appliqué aux saints, le nimbe a la forme d'un disque ou d'un bouclier rond, et quelques interprètes du symbolisme chrétien, pour expliquer cette forme, disent qu'elle exprime l'idée que les saints sont placés sous la protection de Dieu, qui les couvre de son amour, *comme d'un bouclier*. D'autres prétendent qu'en employant cet ornement, les artistes ont voulu rappeler ces mots des Écritures : « Les justes recevront un royaume de gloire, et un diadème brillant de la main de leur Dieu. »

La physionomie douce et sereine de Jésus-Christ, les doigts qu'il allonge pour bénir, son costume, justifient ce que nous avons dit plus haut de l'idée de douceur et de mansuétude que les peintres des siècles les plus anciens du christianisme ont attachée à la représentation de sa personne, et de la manière dont ils l'ont assimilé aux hommes lorsqu'ils l'ont peint dans sa vie évangélique.

Figure de l'église.—Fontaine mystique.—Saint Luc évangéliste.—Lettre ornée, tirée du 1er verset de saint Luc.

(Évangile de Saint-Médard de Soissons, bib. imp., nº 686. sup. lat.)

Les quatre planches ci-dessus sont empruntées à l'un des plus beaux manuscrits carlovingiens qui soient arrivés jusqu'à nous. Ce manuscrit, petit in-folio, est en lettres d'or sur vélin blanc (1). Chaque feuillet, écrit sur deux colonnes, est magnifiquement encadré d'arabesques. Sur les premières pages du volume se trouve le canon des Évangiles placé dans une colonnade formant un portique à plein cintre, sur l'arc duquel se dessinent, à côté de diverses figures, des médaillons à sujets peints en blanc sur fond bleu, de manière à imiter les camées antiques. Les deux allégories que nous en avons tirées, c'est-à-dire *la figure de l'Église* et *la fontaine mystique*, peuvent être considérées à juste titre comme les deux plus anciens monuments de la symbolique chrétienne dans la monarchie franque. Il n'y a en effet dans l'Église d'Occident que les peintures des catacombes qui soient d'une date antérieure.

Figure de l'Église. — Dans le savant ouvrage de Richard, intitulé : *Dictionnaire des sciences ecclésiastiques*, on trouve de précieux détails sur les diverses manières dont les écrivans mystiques ont allégorisé l'Église :

« La première figure, dit Richard, est le paradis terrestre, en ce qu'il n'y a ni salut, ni bonheur en dehors de l'Église. La deuxième, c'est Ève qui, formée d'une côte d'Adam endormi, représente l'Église chrétienne sortie de Jésus-Christ, le nouvel Adam étendu sur la croix. La troisième, c'est l'arche de Noé, hors laquelle il n'y avait point de salut au temps du déluge, comme il n'y en a point hors de l'Église. La quatrième se voit par les femmes des anciens patriarches, comme Sara, Rébecca, Rachel, qui donnaient des enfants à leurs maris par le moyen de

(1) L'abbaye de Saint-Médard, de Soissons, qui a donné son nom à ce beau volume, fut fondée, sous la règle de saint Benoît, par Clotaire Ier, peu de temps avant la mort de ce prince, qui arriva en 561. Voir *Gallia Christiana.*, t. VII, p. 405.

leurs servantes, de même que l'Église donne des enfants à Jésus, son époux, par le ministère de ceux des hérétiques qui confèrent le baptême dans la forme légitime. La cinquième et la sixième se remarquent dans le temple de Jérusalem où tous les Juifs étaient obligés de célébrer la Pâque, et dans cette pierre dont parle Daniel, qui, petite d'abord, devint une montagne d'une grandeur énorme qui remplit toute la terre (1). La pêche que Jésus fit faire aux apôtres; la tunique sans couture de ce divin Sauveur, qui fut jetée au sort, et ses habits qui furent partagés en quatre; le linceul que vit saint Pierre dans un songe mystérieux, et qui était rempli de toutes sortes d'animaux purs et impurs, tout cela exprime clairement l'étendue de l'Église, son unité, la multitude et la différence des membres qui la composent, et parmi lesquels il y en a de bons et de mauvais. La même chose se fait sentir dans la parabole du champ qui renferme le bon grain avec l'ivraie; dans celle du filet jeté en mer qui ramène des poissons de toute espèce; dans celle des pâturages où les loups paissent avec les brebis; dans celle du banquet nuptial où les bons se trouvent avec les méchants, et enfin dans celle de l'aire qui contient la paille avec le blé jusqu'au temps de la séparation. » Ces cinq paraboles sont exprimées dans ces vers :

Ecclesiam Christi parabola quina figurat :
Area, convivium, retia, pascua, ager.

Il est peu de sujets, on le voit par ces détails, qui aient autant prêté à l'allégorie, et il était tout naturel que les artistes aient suivi les écrivains dans les voies du symbolisme.

Pris dans son ensemble, le monument qui nous occupe est, nous le pensons, la reproduction figurée de la cinquième et de la sixième allégorie dont parle Richard, c'est-à-dire l'image du temple de Jérusalem, à laquelle s'ajoutent plusieurs emblêmes empruntés à la nouvelle loi. Les mots :

SANCTUS, SANCTUS, SANCTUS,
DOMINUS, DEUS OMNIPOTENS
QUI ERAT, ET QUI EST ET QUI VENTURUS EST,

qui se lisent du sommet à la base de l'édifice, expriment clairement l'idée du peintre. Il a voulu représenter le sanctuaire du dieu vivant, et quelques-uns des dé-

(1) Sanctus Augustinus, de Baptismo contra Donat. lib. I, c. I, XV; Tractatus IX in Joannem; lib. XII, contra Faust. Manich, c. XIV, XV, XVI, XVII.

tails vont nous montrer que ce sanctuaire n'est autre que l'Église. Que trouvons-nous en effet sur la corniche? des poissons qui semblent nager dans la mer. Or, on sait que le mot ἰχθῦς, qui signifie poisson, est le monogramme du Christ, Ιεσους Χριστὸς θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ (1), c'est-à-dire que la première lettre de chaque mot de cette phrase, placée dans l'ordre même de ces mots, donne ἰxθῦς (2); or, l'emblème ayant été étendu du Christ à ceux qui suivent sa loi, on peut voir dans ces poissons la représentation des chrétiens; et ce qui vient à l'appui de cette interprétation, c'est qu'au milieu de cette frise, ainsi qu'aux deux extrémités, paraissent quatre petits hommes nus qui semblent occupés à pêcher. Ce sont les quatre évangélistes, par allusion à la pêche miraculeuse de l'Évangile, et à ce que dit le Christ aux apôtres qu'ils seraient pêcheurs d'hommes. Ce qui nous confirme encore dans cette opinion, c'est que les quatre évangélistes symbolisés par l'ange, le bœuf, le lion et l'aigle, se retrouvent dans la corniche au-dessous des quatre petits personnages nus dont nous venons de parler.

Au milieu des poissons on remarque plusieurs oiseaux, parmi lesquels nous croyons reconnaître un aigle, un héron et des canards. En ce qui touche l'aigle, nous avons déjà vu que, suivant saint Bonaventure, qui ne faisait en cela que rappeler une tradition des premiers âges chrétiens, cet oiseau est l'emblème du Christ dans sa résurrection et son ascension. Quant au héron, oiseau vorace, qui mange un poisson, c'est-à-dire un chrétien, il rappelle l'emblème de la sirène, et, comme cette dernière, il est l'image du démon. La signification du canard nous échappe, mais en dépit de cette lacune, l'ensemble de la frise, qui se termine aux deux extrémités par deux croissants, images du soleil et de la lune, n'en offre pas moins une vue générale du monde chrétien, exprimé par le Christ, les évangélistes, les apôtres et le démon.

Les quatre figures nimbées qui se trouvent dans les médaillons de la corniche, et qui tiennent chacune un livre, sont une seconde représentation symbolique des quatre évangélistes. La première à gauche, l'ange, est saint Mathieu; la seconde, le bœuf, est saint Luc; la troisième, le lion, est saint Marc; le quatrième, l'aigle, est saint Jean (3).

(1) Jésus-Christ, fils de Dieu, Sauveur.

(2) Voir *Spicilegium Solesmense*. — Ικθῦς, sive de pisce allegorico, t. III, p. 479-545.

(3) Voir sur les raisons mystiques qui ont fait attribuer ces divers emblèmes aux évangélistes : *Du symbolisme dans les églises du moyen âge*, par J. Mason et B. Webb, trad. de l'anglais. Tours, 1847, in-8, p. 323 et suiv.

Faut-il voir dans le bâtiment que nous regardons comme le temple de Jérusalem et dans son portique à colonnes, une simple fantaisie du peintre, ou la reproduction exacte des constructions carlovingiennes? c'est ce que nous ne saurions décider d'une manière formelle, attendu que tous les monuments de cette époque ont disparu, et que ce temple ne ressemble en rien aux plus anciens de ceux dont les dessins nous ont été conservés (1). Nous serions cependant assez porté à croire qu'il y a là une imitation de la réalité, car on retrouve dans le même manuscrit, et sur un autre dessin, quelques détails d'architecture à peu près semblables. Cette architecture d'ailleurs est essentiellement romaine, et l'on sait que l'art antique a été la base des premières constructions chrétiennes de la Gaule. Les fenêtres sont de diverses formes : les unes carrées, les autres cintrées et, dans le nombre, il en est quatre qui présentent des ouvertures allongées surmontées d'une petite fenêtre ronde. Cette dernière petite fenêtre se nommait *oculus*, et c'est probablement de là qu'est venu le nom d'*œil-de-bœuf*.

Le voile ou rideau qui se trouve suspendu à un baldaquin représentant une tête de lion, entre le portique et l'édifice, se rapporte à un usage des bas siècles du christianisme. On attachait ainsi des voiles aux portes des églises, afin que pendant le jour le sanctuaire ne restât point entièrement ouvert. Ils sont mentionnés par saint Paulin de Nole et par Anastase, le bibliothécaire, qui nous apprend que le pape Grégoire IV en fit placer à l'église de Saint-Georges, située sur le Vélabre : *fecit vela ante januas.*

Fontaine mystique. — Cette miniature, dans sa partie architectonique, nous offre la représentation d'une de ces fontaines surnommées *phiale* par les Grecs, *lavacrum* par les Latins (2), qu'on plaçait à la porte de certaines églises, et où ceux qui pénétraient dans le lieu saint se lavaient les mains et le visage, comme pour se purifier des souillures du monde; elles étaient surmontées d'un dôme soutenu par des colonnes, comme celles dont nous donnons le dessin, d'après les Évangiles de Saint-Médard de Soissons. De même que la *phiale* construite par Justinien, à Sainte-Sophie de Constantinople, quelques-unes avaient un jet d'eau au milieu de leur cuve. Le gracieux monument que nous avons nommé *fontaine mystique* n'est donc point de pure invention. C'est une véritable *phiale*, avec sa cuve remplie d'eau lustrale, son jet d'eau, ses colonnes et son dôme; et, comme le monument que

(1) Voir : *Architecture monastique*, par M. Albert Lenoir. Paris, 1852, in-4, Ire partie.

(2) Tertullien, *de Orat.*, c. II. — S. Paulin, *Epist.*, 12. — *Architecture monastique*, Ire partie, p. 241. — Didron, *Annales archéologiques*, mars 1846, p. 143.

nous avons désigné sous le nom de *figure de l'Église*, cette *phiale* sert de texte à une vaste allégorie dont nous allons essayer de saisir le sens. Nous prions nos lecteurs de se rappeler que nous sommes ici au milieu des ténèbres du symbolisme, que les miniatures dont nous tentons l'explication n'ont point encore été étudiées, que les manuscrits même auxquels nous les empruntons ne donnent aucun renseignement à leur égard, et qu'elles y sont jetées comme des énigmes.

A part le petit personnage placé au centre de la croix qui s'élève au-dessus de la coupole, notre miniature n'offre aucune figure humaine, et l'on n'y voit que des quadrupèdes et des oiseaux; mais ces oiseaux et ces quadrupèdes ont tous un sens mystique ou moral, qu'on peut deviner à l'aide des anciens traités de zoologie allégorique, tels que le *Physiologus*, le Poëme latin sur les animaux, publié sous le nom d'Hildebert, évêque du Mans, le Traité de Hugues de Saint-Victor sur les bêtes, les *Bestiaires* de Pierre le Picard, de Philippe, du clerc Guillaume et de Richard de Fournival.

Figurativement notre fontaine n'est rien autre chose que l'emblème de l'Église, considérée comme la source de la vie spirituelle, où l'homme est rajeuni par le baptême et purifié par la pénitence. C'est sur cette donnée que roule toute l'allégorie, et c'est par elle que s'explique la présence des quadrupèdes et des oiseaux. Sans parler de la croix qui surmonte tout l'édifice, que trouvons-nous en effet sur la frise des deux parois latérales entre lesquelles la *phiale* est comme encaissée? Nous trouvons deux coqs qui poursuivent deux espèce de vautours. Or, le coq étant l'emblème de saint Pierre, et le vautour, ainsi que les autres oiseaux de proie, l'emblème du diable, n'est-il pas évident que ces deux petits groupes représentent le démon vaincu par l'Église?

Au-dessous de la croix, on voit deux paons dans l'attitude de l'adoration. Suivant quelques écrivains mystiques, le paon, par l'éclat de sa voix, symbolise le prédicateur; par l'azur de ses ailes, les désirs qui nous font aspirer au ciel; par la longueur de sa queue, l'éternité de la vie future; par les yeux semés sur cette queue, la vigilance. N'est-il point encore évident, d'après ces rapprochements bizarres, que l'artiste, en peignant ces deux oiseaux au pied de la croix, a voulu exprimer l'idée du sacerdoce et de la vie chrétienne?

On voit ensuite, au niveau des chapiteaux de la *phiale*, six oiseaux, trois à droite et trois à gauche; quatre de ces oiseaux nous paraissent encore être des vautours, c'est-à-dire des images du démon. Quant aux deux autres, nous n'avons point reconnu leur espèce, et nous les croyons de pure fantaisie; mais comme ils sont pla-

cés, ainsi que les vautours, en dehors de la *phiale*, on peut y voir soit des pécheurs, soit des hérétiques rejetés du sein de la société chrétienne.

Dans la partie inférieure de la miniature la scène change. Nous trouvons d'abord, en allant de haut en bas et des deux côtés de la fontaine, un cerf et une biche, puis au-dessous à gauche un ibis, à droite un cygne, et enfin au niveau même de la base de la colonnade deux autres animaux qui paraissent être des daims. Pour donner un sens à ces images, il faut se reporter, soit aux textes des Écritures, soit aux traités de zoologie symbolique. — « De même que le cerf désire les sources d'eau vive, a dit David, de même mon âme désire le Seigneur. » — L'auteur du *Physiologus*, après avoir traité des qualités du cerf, termine par une allocution dans laquelle il recommande aux hommes qui vivent de la vie spirituelle, d'aller s'abreuver aux fontaines, c'est-à-dire de méditer l'Écriture-Sainte. Huges de Saint-Victor, à son tour, exprime la même pensée : « Le cerf nous représente les pénitents qui, tourmentés par le repentir de leurs péchés, vont boire aux fontaines, c'est-à-dire vont s'inspirer de la doctrine des Écritures (1). — L'allégorie du cerf se trouvant ainsi liée, dans les trois passages que nous venons de citer, à l'allégorie de la fontaine, il en résulte que cet animal, dans notre miniature, exprime le chrétien aspirant vers Dieu, comme la fontaine elle-même exprime l'Écriture ou l'Église. La présence de l'ibis qui se trouve au-dessous du cerf s'explique encore par une allégorie de Hugues de Saint-Victor, attendu que, d'après cet écrivain, l'ibis est l'image du chrétien régénéré par les sources spirituelles : *intelligibiles et spirituales aquæ* (2). Le cygne qui est placé à droite en face de l'ibis, et qui semble allonger le cou pour boire dans la fontaine, a la même signification: par sa chair noire, il est l'emblème du pécheur; par son duvet blanc, il est l'emblème du pécheur régénéré; sa présence, comme celle de l'ibis, s'explique donc naturellement auprès des sources spirituelles.

Nous ne connaissons point la signification symbolique des daims qui sont au pied de la colonnade. Mais ils n'ont point été placés là au hasard, et ils sont sans aucun doute l'expression d'une tradition dont le sens nous échappe aujourd'hui, car on voyait des animaux de la même espèce autour de la *phiale* de Sainte-Sophie.

Si nous reportons maintenant nos yeux sous la coupole même, nous y voyons

(1) De Bestiis, lib. II, c. 14, *de Cervorum natura.*—Hugues de Saint-Victor, que nous citons ici, est, il est vrai, postérieur à notre miniature, mais il avait puisé ses idées dans le *Physiologus*, et dans des traditions qui dataient des premiers siècles de l'Église, et qui se sont transmises sans altération à travers tout le moyen-âge.

(2) *Ibid.* lib. I, c. LVI. — De *Ibe, seu Ibide ave.*

des colombes qui s'élèvent les ailes déployées vers la partie supérieure de la fontaine. Ces oiseaux chéris des mystiques complétent l'allégorie et nous en donnent toute la signification, en ce qu'ils expriment l'âme délivrée des liens de la chair et des souillures du péché remontant vers son créateur. Ils sont ici le symbole du chrétien purifié dans les sources spirituelles.

Ainsi, l'Église, fontaine mystique, — les chrétiens venant y laver leurs péchés ou y puiser la grâce pour s'élever ensuite vers Dieu, comme la colombe, — le sacerdoce, veillant au pied de la croix, — le démon combattu et vaincu par sa vigilance, et la croix, gage du salut de l'humanité, — telle est la belle allégorie qui se cache dans les diverses figures dont nous venons de parler.

Quant aux détails architectoniques de notre fontaine, nous ne pouvons que répéter ce que nous avons dit à propos du dessin précédent. Ces détails reproduisent exactement le type romain, mais légèrement modifié par des influences byzantines.

Saint Luc, évangéliste. — La plupart des évangéliaires du VIIIe siècle et du IXe contiennent les portraits en pied des quatre évangélistes, et celui que représente notre planche est sans contredit l'un des plus remarquables. Les évangélistes des manuscrits carlovingiens sont assis, comme notre saint Luc, sur des siéges à dossiers. Ils tiennent d'une main un livre et de l'autre une plume qu'ils trempent dans un encrier posé sur un guéridon. Ce type est à peu près invariable, et les figures ne diffèrent guère que par les détails anatomiques et la disposition des draperies. Ce mode de représentation disparaît en France avec la dynastie carlovingienne. et postérieurement à cette époque on ne le retrouve que dans les manuscrits grecs. On peut même en suivre la trace jusqu'à notre temps, dans quelques livres liturgiques de l'Église russe, car il est à remarquer que c'est dans l'art traditionnel et populaire de la Russie que se retrouvent aujourd'hui les derniers vestiges de notre art franco-byzantin.

Nous avons eu déjà l'occasion de dire que dans le symbolisme saint Luc était représenté sous la forme d'un bœuf. Suivant les commentateurs, on lui a donné cet emblème parce qu'il a traité particulièrement de la mort et de la Passion du Sauveur, et que le bœuf est un animal destiné aux sacrifices.

Suivant l'opinion la plus accréditée, saint Luc naquit à Antioche, et l'on croit qu'il exerçait la profession de médecin. Compagnon de saint Paul, il commença en l'an 51 de J.-C. à prêcher la foi nouvelle, et parcourut successivement la Macédoine, la Grèce, l'Italie, la Gaule et la Dalmatie, l'Égypte, et mourut de la mort des martyrs. On lui doit le troisième des quatre Évangiles suivant l'ordre chrono-

logique. Une tradition longtemps populaire en Italie en avait fait un peintre habile, et on lui attribua longtemps les tableaux byzantins représentant la Vierge, qui se trouvent dans plusieurs villes de la Péninsule.

LETTRE ORNÉE TIRÉE DU PREMIER VERSET DE SAINT LUC. — A côté des miniatures occupant dans les manuscrits une page tout entière, il en est d'autres d'une dimension moindre, qui se trouvent comme encadrées dans les lettres majuscules, et qui se confondent même quelquefois avec elles. Ces sortes de miniatures, qui se montrent du reste pendant tout le moyen âge, et qui forment l'un des ornements les plus gracieux des manuscrits, sont ordinairement placées en tête des chapitres. Elles sont nombreuses dans les livres carlovingiens, et s'y distinguent souvent par une grande élégance. Celles que renferme la planche ci-dessus désignée sont empruntées au verset I du premier chapitre de saint Luc : QUONIAM MULTI CONATI SUNT ORDINARE NARRATIONEM, etc. Elles représentent : 1° le Christ bénissant, assis dans la même attitude et sur le même siége que le Christ de notre première planche ; 2° à droite et à gauche du Sauveur, deux personnages nimbés par lesquels l'artiste a voulu probablement représenter saint Luc, l'auteur de l'Évangile dont le texte est reproduit plus bas, et à côté de saint Luc saint Paul, dont ce saint avait partagé l'apostolat. Au-dessous des trois personnages dont nous venons de parler, on voit dans la lettre O du mot *quoniam*, deux femmes qui s'embrassent. Cette petite scène représente *la Visitation*.

NEUVIÈME SIÈCLE.

LA COURONNE DE CHARLEMAGNE.

(TRÉSOR IMPÉRIAL DE VIENNE).

En parlant de ce précieux monument de la bijouterie du moyen âge, nous devons tout d'abord prévenir nos lecteurs que nous nous servons des mots : *couronne de Charlemagne* pour nous conformer à l'usage. C'est sans aucun doute un ornement impérial très-ancien, mais la tradition qui l'attribue au grand empereur ne repose sur aucun document authentique; de plus on remarque, dans l'ensemble, des pièces qui sont évidemment d'époques différentes, et qui ont été successivement rajoutées; mais quoi qu'il en soit de l'origine de cette couronne, elle a joui d'une célébrité si générale que nous n'avons point hésité à lui donner place ici. On sait que jusqu'à la fin du XVIIIe siècle elle est restée déposée à l'hôtel de ville de Nuremberg, et que de là on la portait dans les divers lieux où se faisaient les élections des empereurs d'Allemagne. Elle est aujourd'hui conservée dans le trésor impérial de Vienne.

La partie de la couronne qui forme bandeau autour de la tête se compose de huit plaques d'or, attachées les unes aux autres par des charnières et maintenues intérieurement par deux petits cercles de fer. De ces huit plaques, les quatre plus grandes sont couvertes de pierres précieuses, fixées par des agraffes d'or en forme de griffes d'oiseau de proie. Les quatre plus petites sont ornées de médaillons; celle qui se présente, sur notre planche, aux yeux du spectateur, offre l'image du roi Salomon, tenant un rouleau sur lequel on lit : TIME DOMINUM ET REGEM AMATO. Les trois autres médaillons représentent David, Ézéchias et Jésus-Christ, et chacun d'eux, comme Salomon, porte une devise. Au-dessus de la plus grande des plaques, on voit une croix enrichie de pierreries sur sa face extérieure, et ornée, sur sa face

intérieure, d'un crucifix gravé au trait. Enfin un arceau surbaissé s'élève à côté de la croix au-dessus des plaques du bandeau, et forme ce qu'on appelle une *couronne fermée.* Ce bandeau, double en épaisseur, porte sur l'une de ses faces : CHUONRADUS DEI GRATIA ROMANORUM VI IMPERATOR AUG. (1). Nous ajouterons que les costumes figurés dans les médaillons portent le cachet byzantin, et que les pierreries, émeraudes ou saphirs, ne sont point taillées, ce qui du reste est général pour la bijouterie de cette époque (2).

L'EMPEREUR LOTHAIRE. — JÉSUS-CHRIST, ROI DE GLOIRE.

(Évangiles de l'empereur Lothaire, Bibl. imp., n° 276 de l'ancien fonds latin.)

L'EMPEREUR LOTHAIRE. — Des vers latins, inscrits au folio 2 du manuscrit qui contient les deux miniatures ci-dessus, nous apprennent que ce manuscrit fut exécuté, d'après les ordres de Lothaire, par le *troupeau du bienheureux et très-respecté évêque Martin*, ce qui se rapporte sans aucun doute aux moines de Saint-Martin de Tours. Ces vers ajoutent que Lothaire, qui est appelé tantôt *Augustus* tantôt *Cesar* (3), a voulu faire partie de ce troupeau (4), afin de mériter en s'humiliant les dons du ciel, et que c'est pour cela que son portrait a été placé en tête du volume, afin d'engager ceux qui le verront à prier pour lui :

Pictus habitur ob hoc nec non rex pagina in ista,
Ut quis qui vultum Augusti hic conspexerat unquam,
Supplex ipse Deo dicat cunctipotenti
Lotharius requiem mereatur habere perennem.

Ces vers, tout barbares qu'ils soient, sont curieux à noter en ce qu'ils montrent que c'était par un motif purement chrétien, que les plus grands person-

(1) Conrad III, élu en 1138.

(2) La couronne dont nous venons de parler a été décrite en détail par M. Potier, dans le livre de Willemin, et dans l'ouvrage intitulé : *Description des ornements précieux de l'Empire, conservés dans la ville impériale de Nuremberg*, par Christophe Gottlieb de Murr. (en allemand). Nuremberg, 1790, 1 vol. in-8°.

(3) Ces mots : *Augustus* et *Cesar*, appliqués aux carlovingiens, montrent une fois de plus que le mouvement intellectuel et social du règne de Charlemagne était au fond une véritable tentative de renaissance romaine, combinée avec le christianisme.

(4) On sait que les rois de France, dès les premiers temps de la monarchie, prenaient le titre d'abbé de Saint-Martin de Tours.

nages eux-mêmes se faisaient peindre dans les manuscrits; la pièce de poésie à laquelle nous les empruntons, est également curieuse pour l'histoire, puisqu'elle nous fait connaître le lieu où le manuscrit fut orné de peintures, et que ce lieu est précisément cette même abbaye de Saint-Martin-de-Tours, que nous avons indiquée dans nos *Prolégomènes* comme étant le véritable siége de l'art franc.

Lothaire, fils aîné de Louis le Débonnaire, fut le troisième empereur d'Occident depuis Charlemagne; il naquit vers 795, fut associé à l'empire par son père, le 31 juillet 817, et nommé roi des Lombards ou d'Italie en 820. Vaincu en 841, à la bataille de Fontanet ou de Fontenay, par ses deux frères, Louis et Charles, qu'il refusait d'associer à l'empire, il fut contraint, en vertu du traité de Verdun, conclu en 843, de leur céder une partie de ses possessions, et il mourut le 28 septembre 855, après avoir abdiqué la couronne, dans un couvent, où il s'était fait moine. La pièce de vers dont nous avons parlé plus haut, semble indiquer qu'au moment où le manuscrit fut exécuté, Lothaire exerçait encore la souveraine puissance sur la France centrale, attendu que l'auteur le traite exactement comme un sujet traite son roi, et cette circonstance place la composition de notre miniature entre l'année 817 et l'année 843, époque à laquelle fut signé le traité de Verdun.

Lothaire est représenté dans l'appareil du pouvoir impérial. Il porte la chlamyde ou manteau gréco-romain, attaché sur l'épaule gauche par une agraffe à nœuds pendants; il a, par dessous le manteau, la tunique serrée aux poignets. Il y a là comme un lointain souvenir du costume des consuls romains, qui fut pris pour la première fois chez les Francs par Clovis, en 510, lorsqu'il revêtit, dans la basilique de Saint-Martin, la tunique de pourpre et la chlamyde qui lui avaient été envoyées par le pape Anastase. Quant à la chaussure, nous croyons y reconnaître la chaussure militaire romaine nommée *calige,* qui était passée des soldats légionnaires à la population civile des Gaules. Le costume de Lothaire doit être considéré comme authentique, et ce qui nous confirme dans cette opinion, c'est qu'il est exactement reproduit, comme on le verra plus loin, dans l'un des portraits de Charles le Chauve. La couronne présente une forme singulière qu'on ne retrouve pas au-delà de la race carlovingienne. Le long bâton sur lequel s'appuie l'une des mains de l'empereur n'est point un sceptre, mais tout simplement une de ces longues cannes de pommier à tête de métal, que les grands personnages portaient habituellement au IXe siècle, et dont on se servait déjà sous les Mérovingiens. Le siége richement orné, sur lequel Lothaire est assis, se distingue des autres siéges carlovingiens dont le dessin nous est parvenu, par son dossier circulaire orné d'une tenture

pourpre mouchetée de pois d'or, et il est évident que l'artiste a voulu représenter un trône.

Les deux personnages casqués, placés à droite et à gauche du siége, derrière le dossier, nous paraissent être deux écuyers qui portent, l'un l'épée de l'empereur, l'autre sa lance et son bouclier. Ce bouclier rappelle par sa forme, son armature et son *umbo*, c'est-à-dire par la pointe à base renflée qui se trouve placée au centre, les boucliers dont M. l'abbé Cochet a retrouvé de nombreux débris dans les cimetières francs du v[e] siècle. La forme du casque des deux écuyers, comme celle de la couronne de Lothaire, est particulière à l'époque carlovingienne.

Jésus-Christ, roi de gloire. — Cette miniature, placée au verso du folio II du manuscrit des évangiles de Lothaire, nous offre l'image du Sauveur, sous l'un des aspects de sa vie divine, c'est-à-dire dans son Ascension. Deux vers latins, inscrits au-dessus et au-dessous de cette image, expliquent ainsi la représentation symbolique des quatre évangélistes placés aux quatre angles de la peinture :

> Quattuor hic rutilant uno de fonte fluentes
> Matthei, Marci, Lucæ libri atque Johannis.

« Ici brillent, coulant d'une source unique, les livres de Mathieu, de Marc, de Luc et de Jean. » Les quatre Évangélistes sont représentés par l'aigle, l'ange, le bœuf et le lion, portant chacun un livre; et la source unique à laquelle il est fait allusion dans les vers ci-dessus, c'est le livre de la vérité éternelle que Jésus tient à la main.

Sous le rapport du symbolisme, notre planche offre un grand intérêt, à cause des attributs divers qu'on y trouve réunis. Ces attributs sont : 1° autour de la tête du Sauveur, le nimbe crucifère dont nous avons déjà parlé ; 2° dans sa main gauche, par rapport aux spectateurs, la boule du monde ; 3° dans sa main droite, le livre de l'Évangile ; 4° autour des jambes et des pieds, la sphère céleste ; 5° autour de la figure tout entière, la bande elliptique désignée indistinctement, en iconographie chrétienne, sous le nom d'*amande mystique*, de *vessie de poisson* (*vesica piscis*), ou d'*auréole* (1). La boule du monde et la sphère céleste ont pour objet d'exprimer, par une image sensible, ces paroles du divin maître : « Toute puis-

(1) Voir sur le nimbe et l'auréole : Didron, *Iconographie chrétienne ; Hist. de Dieu*, pag. 29 et suivantes.

sance m'a été donnée sur le ciel et sur la terre. » Quant à l'auréole, l'idée semble en avoir été inspirée par ces mots d'Ézéchiel(1) : *Et repleta est domus nube, et atrium repletum est splendore domini.* » Quand l'auréole et le nimbe sont réunis, comme ici, autour de la même figure, ils prennent le nom de *gloire*, et c'est là ce qui justifie notre titre : *Jésus-Christ, roi de gloire.*

Sous le rapport de la figure et du costume, le Christ que nous décrivons offre une évidente analogie avec celui de l'Évangéliaire de Charlemagne. Comme ce dernier, il est complétement de face, et sa figure a la même expression de mansuétude et de sérénité.

Saint Jean évangéliste. — La mort du Christ.

(Tiré d'un livre des Évangiles, écrit et orné dans le style franco-saxon).
Bibl impér., ancien fonds latin, nº 257.

Les deux miniatures ci-dessus donnent lieu, sous le rapport du dessin, à une remarque importante, en ce qu'elles offrent, dans les écoles de la peinture carlovingienne, un type à part dans lequel il faut voir, nous le pensons, les traditions anglo-saxonnes importées par Alcuin, se combinant avec les inspirations de l'art franc. Il suffit, en effet, de comparer la figure de saint Jean avec celle du saint Luc que l'on a vue plus haut, pour constater que les miniaturistes qui ont exécuté ces deux images suivaient une manière tout à fait différente. Cette manière, déjà bien sensible dans le dessin des personnages, se révèle d'une façon plus frappante encore dans les encadrements. En effet, on y remarque d'abord l'emploi de la couleur jaune à côté des applications d'or, ensuite des entrelacs qu'on ne retrouve pas dans les autres manuscrits carlovingiens de pure origine franque, enfin des têtes d'oiseaux et des espèces de têtes de serpents, qui sont, comme les entrelacs et la couleur jaune, tout à fait exceptionnelles dans les ornements graphiques de la même époque. Voici maintenant les remarques particulières auxquelles nos planches peuvent donner lieu.

Saint Jean évangéliste. — On sait que, suivant une tradition consacrée par le temps, saint Jean a écrit son évangile à Patmos (2), île de la Méditerranée, dans

(1) *Ezech.*, c. x, v. 4.

(2) On trouvera de très-curieux détails sur Patmos et sur ce qui se rattache au séjour de saint Jean dans cette île, dans le livre de M. V. Guérin : *Description de l'île de Patmos et de l'île de Samos.* Paris, Durand, 1856, in-8.

une grotte que l'on montre encore aux voyageurs. Le miniaturiste, en plaçant notre saint Jean entre deux arbres et sous la voûte même du ciel, nous paraît avoir voulu exprimer l'idée que le saint avait composé son ouvrage dans la solitude, et se rapprocher ainsi autant que possible des données de l'histoire. C'est une particularité qui ne se retrouve point dans les autres portraits carlovingiens des évangélistes. La couleur verte du nimbe dont la circonférence est marquée par un cercle rouge, est aussi tout à fait exceptionnelle; quant au costume, comme tous ceux que nous avons rencontrés jusqu'à présent, il présente le type romain. On remarquera la forme singulière de l'encrier que saint Jean tient à la main; cet encrier n'est autre chose qu'une corne dans sa forme primitive; on pourrait croire, d'après cela, que les cornes de certains animaux ont servi primitivement de réservoir à encre, et ce qui semble justifier notre opinion, c'est le nom de *cornua* donné par le moyen âge aux encriers.

Mort du Christ. — Deux de nos précédentes planches nous ont offert l'image du Sauveur dans sa vie évangélique et dans sa vie divine. Nous le retrouvons maintenant dans le sacrifice du Calvaire (1).

Ce que l'on remarque d'abord, dans la miniature qui nous occupe, c'est, au sommet de la croix, une espèce d'écriteau encadré par une bande d'argent, et plus large que le tronc même de la croix. Sur cet écriteau se lisent ces mots : IESUS NAZARENUS, REX IUDÆORUM, dont on n'a conservé plus tard que les premières lettres, et qui, par suite de cette abréviation, ont formé, comme chacun sait, la légende I. N. R. I., qu'on retrouve sur nos crucifix modernes. Au-dessus des bras de la croix, à droite et à gauche, sont deux figures dans deux médaillons. Celle du médaillon rouge porte une couronne à rayons et le manteau à la romaine : c'est le soleil représenté sous la forme d'un roi; la couleur rouge indique l'éclat du jour. Dans le médaillon gris, dont la couleur indique les ténèbres de la nuit, la tête surmontée d'un croissant représente la lune; ces deux astres qu'on trouve fréquemment, mais sous différentes formes, dans la scène du crucifiement, semblent pleurer sur la mort du Christ. On les représente aussi quelquefois en éclipse sur les pieds de la croix. C'est évidemment une allusion à ce que dit l'Évangile, à savoir :

(1) La date précise de la mort du Christ a donné lieu à une foule de discussions. On pourra consulter avec fruit, parmi les plus récents travaux de la science, le livre d'un bénédictin allemand, le Père Ch. Ammer, intitulé : *Die Chronologie des Lebens Jesu Christi*. Straubing, 1855, in-8. Le P. Ammer, s'appuyant sur des arguments qui nous paraissent décisifs, fixe la mort du Sauveur à l'an 786 de Rome, 4e année de la 202e olympiade, 19e année du règne de Tibère.

que le jour de la mort du Sauveur, depuis la sixième heure jusqu'à la neuvième, la Judée fut couverte de ténèbres. En arrivant à l'examen du Christ lui-même, on remarquera, et c'est là un mode de représentation tout à fait antique, que le Dieu fait homme, malgré le sang qui coule de ses plaies, est encore dans toute la force de la vie. Ses yeux sont ouverts, ses traits expriment la douceur, et il ne porte point la couronne d'épines; ce n'est que dans les âges postérieurs qu'il est figuré mort sur la croix avec cette même couronne. Ici, il n'a que le nimbe qui disparaît plus tard. Ce n'est point encore le Dieu vengeur du *Dies iræ,* mais seulement la victime expiatoire qui sourit et pardonne. C'est là une distinction très-importante à noter. En ce qui touche les autres détails relatifs à la divine personne du Sauveur, telle qu'elle se voit sur notre planche, nous ajouterons que les bras sont placés presque horizontalement, tandis que dans les crucifix modernes ils sont presque toujours élevés au-dessus de la tête, de telle sorte qu'ils semblent porter tout le poids du corps; de plus, le Christ est attaché à la croix par quatre clous, un à chaque main, un à chaque pied, tandis qu'à partir du XIII[e] siècle, les pieds, suivant la juste remarque de M. Didron, sont croisés, ou plutôt superposés et attachés par un seul clou. Quant au costume, qui se réduit ici à une tunique serrée autour des reins et tombant jusqu'au milieu des cuisses, il a varié suivant les temps et les lieux. Il y a des crucifix entièrement vêtus, d'autres dont la tunique descend jusqu'au bas des jambes, et les bénédictins, auteurs du *Voyage littéraire,* nous apprennent qu'au XVIII[e] siècle encore, les crucifix couronnés et habillés étaient fort communs en Espagne. Ces remarques peuvent s'appliquer également à la peinture et à la sculpture (1).

Les deux personnages qui sont au pied de la croix nous représentent, à droite par rapport aux spectateurs, un bourreau présentant l'éponge trempée de fiel; à gauche, Longin perçant de sa lance les flancs du Christ. Ce dernier, après l'immolation du calvaire, embrassa la foi chrétienne, et fut mis au rang des saints. Le costume que portent Longin et le bourreau rappelle le costume gaulois; leur tunique à manches est une imitation de l'ancien *sagum,* et le vêtement qui couvre leurs cuisses et leurs jambes ressemble à la braïe gauloise. On

(1) « Dans les premiers temps on ne plaçait point de crucifix sur l'autel; on se contentait de la figure de la croix marquée sur l'hostie. Ensuite on représenta le crucifix dans le missel, à l'entrée du canon, afin de rappeler au prêtre le sacrifice du Calvaire, dont la messe est la continuation. On le représenta aussi sur un petit rideau d'étoffe noire ou violette, qui se plaçait sur l'autel pendant tout le canon. Ce n'est que dans les temps tout à fait modernes que l'image de Jésus crucifié a été mise sur l'autel. » (Dom Claude de Vert. *Explication simple et littérale des cérémonies de la messe,* T. IV, p. 30).

remarquera que Longin porte une espèce de pantalon boutonné sur le pied; nous avons tout lieu de croire que ces costumes sont l'exacte reproduction de quelques costumes civils du IXe siècle.

Le roi Charles le Chauve recevant l'hommage d'une bible écrite dans l'abbaye de Saint-Martin de Tours. — Les chanoines de Saint-Martin de Tours. — Saint Jérôme expliquant l'Écriture-Sainte. — Saint Paul annonçant l'Évangile.

(Musée des Souverains.)

Le manuscrit auquel nous avons emprunté ces quatre miniatures est sans contredit l'un des plus beaux types de l'art carlovingien qui soient parvenus jusqu'à nous. Il était primitivement conservé dans le trésor de l'église de Saint-Étienne de Metz, et cette circonstance, jointe à ce que cette ville renfermait une abbaye de Saint-Martin, a fait croire à Baluze et à d'autres archéologues qu'il avait été exécuté dans cette ville. C'est une erreur, et l'on sait d'une manière positive qu'il a été écrit et peint dans l'abbaye de Saint-Martin de Tours. Sa présence à Metz peut, du reste, s'expliquer naturellement par ce fait, que Charles le Chauve ayant été couronné roi de Lorraine dans cette ville, en 860, en aura fait présent à quelque établissement religieux, pour perpétuer sur les lieux mêmes le souvenir de son couronnement. En 1675, ce beau volume passa du trésor de l'église Saint-Étienne dans la bibliothèque de Colbert, qui fut plus tard réunie à la bibliothèque de la rue Richelieu, et aujourd'hui il figure au Louvre, dans le musée des Souverains. Il est écrit en lettres d'or sur velin pourpre, et nous rappellerons, en passant, que l'encre d'or et la couleur pourpre (1) étaient réservés pour les manuscrits qui contenaient les textes de l'Écriture-Sainte, ou pour les livres destinés aux rois; l'emploi de ces matières précieuses était comme une sorte de témoignage du respect que l'on portait à la parole divine et à la dignité souveraine. Outre les textes sacrés, notre manuscrit contient quatre pièces de vers latins, dont trois sont consacrées à l'éloge de Charles-le-Chauve, et la quatrième à l'éloge des moines de Saint-Martin de Tours.

Le roi Charles le Chauve recevant l'hommage d'une bible écrite dans l'abbaye de Saint-Martin de Tours. — L'exigence de notre format et les inconvénients qu'au-

(1) Mabillon, *de re diplomaticâ*, p. 364.

rait présentés une trop grande réduction pour reproduire sur une seule planche une miniature in-folio, nous a décidé à faire reporter sur deux pierres la présentation de la bible de Charles le Chauve qui, dans le manuscrit, ne forme qu'un seul dessin. Il faut donc rattacher la planche dont on vient de lire la légende, à celle qui représente les chanoines de Saint-Martin, et se rappeler, en suivant l'examen que nous allons en faire, que les deux ne forment dans l'original qu'une seule et même miniature, dont le roi Charles occupe le haut, et les chanoines la partie inférieure. Commençons par le haut.

Le sens historique de notre dessin nous est donné par les deux vers suivants :

Hæc etiam pictura recludit qualiter heros
Offert Vivianus cum grege hoc opus.

« Cette peinture montre comment le héros Vivien, accompagné de son troupeau, présente cet ouvrage. » Ce Vivien, qui était revêtu de la dignité de comte, était un de ces nobles qui, tout en exerçant la profession des armes, et en vivant de la vie du siècle, n'en portaient pas moins le titre d'abbé, c'est-à-dire de chef d'abbaye, soit que malgré leur caractère laïc, ils se soient emparés de ce titre par usurpation pour jouir des revenus qui y étaient attachés, soit que les moines de certaines maisons religieuses les en aient investis volontairement pour s'assurer aide et protection. Vivien figure, en effet, sur la liste des abbés de Saint-Martin de Tours, ce qui explique les mots : *cum grege suo,* qui doivent s'entendre des moines de cette abbaye, de même que sa qualité d'abbé laïc explique comment il porte l'habit militaire (1). De plus, sa présence dans notre miniature place l'exécution du dessin entre les années 837 et 853, attendu, d'une part, que Charles-le-Chauve y est représenté avec les insignes de la royauté, et qu'il n'a commencé à les porter qu'en 837, époque à laquelle il a été déclaré roi de Neustrie ; et, de l'autre part, que Vivien, donateur du livre, est mort en 853. Ce premier point une fois éclairci, nous allons parler des cinq personnages qui figurent sur la planche.

Le principal de ces personnages est Charles-le-Chauve (2). Il est assis sur un de

(1) La mission des abbés laïcs est très-bien définie par le moine Hariulfe (XI[e] siècle) dans le *Chronicon Centulense,* imprimé dans le *Spicilegium* de dom Luc d'Achery. Paris, 1723, in-fol., T. II, p. 316.

(2) Charles le Chauve, fils de Louis le Débonnaire et de l'impératrice Judith, naquit à Francfort le 13 juin 823, et mourut le 5 octobre 877, dans une cabane au pied du mont Cenis, au moment où il venait de diriger une expédition en Italie, pour porter secours au Pape.

ces siéges à dossier qui deviendront plus tard la chaise d'honneur du moyen âge; et, en ce qui touche son costume, nous ne pouvons que répéter ce que nous avons dit plus haut de l'empereur Lothaire. A gauche et à droite du roi Charles, on voit deux seigneurs de sa cour, qui portent sur la tête des cercles d'or ornés par-derrière de nœuds à bouts pendants, lesquels cercles seraient, d'après Ducange, des couronnes de comte. La figure placée à droite de Charles est évidemment celle de Vivien, indiquant du geste le livre que les chanoines de Saint-Martin viennent offrir au roi, comme on le voit dans la seconde planche. Il porte pour vêtement de dessous une tunique courte, ornée dans la partie inférieure d'une bande de broderie, et pour vêtement de dessus la chlamyde. Ses cuisses et ses jambes sont recouvertes d'une espèce de pantalon, dont nous avons parlé ci-dessus à l'occasion de saint Longin, et qui est attaché, comme dans la planche du crucifiement, par des jarretières serrées aux genoux. La chaussure n'est autre que la calige que nous avons déjà vue aux pieds de l'empereur Lothaire, avec cette différence toutefois qu'ici le bout des pieds est entièrement à nu. Les deux personnages casqués qui viennent ensuite sont vraisemblablement encore deux écuyers du roi, qui portent ses armes. Ils sont vêtus de l'habit militaire en usage chez les Grecs et les Romains, et ils ne s'éloignent guère du type de l'antiquité que par la forme de leur casque. En comparant entre eux les cinq personnages figurés sur notre planche, on remarquera que le roi et les deux seigneurs qui se tiennent près de lui, portent moustache, tandis que les écuyers ont le visage entièrement rasé, ce qui indique, suivant nous, que la moustache était exlusivement réservée aux personnages d'un rang supérieur (1).

Les chanoines de Saint-Martin de Tours offrant a Charles le Chauve une bible écrite et ornée dans leur abbaye. — Cette planche qui forme, comme nous l'avons déjà remarqué, la partie inférieure de la miniature que nous venons de décrire, nous donne, pour notre archéologie nationale, la plus ancienne représentation connue d'une scène qui se reproduit en tête des manuscrits, à toutes les époques du moyen âge; nous voulons parler de l'hommage que les auteurs faisaient de

(1) Cette miniature a été décrite plusieurs fois déjà. Montfaucon en parle dans les *Monuments de la Monarchie française*, T. I, p. 303; mais il attribue à tort l'exécution du manuscrit aux moines de Saint-Martin de Metz. Cette erreur a été répétée, avec la description de Montfaucon, dans le *Nouveau Traité de diplomatique*, de deux religieux bénédictins. Paris, 1757, in-4, T. III, p. 342. — Nous ajouterons que ce qui a été écrit de mieux sur cette peinture, au point de vue archéologique, se trouve dans le glossaire de Ducange, au mot : *Armiger*, et nous y renvoyons nos lecteurs.

leurs livres à des personnes illustres, rois, princes, grands dignitaires civils ou ecclésiastiques, dont ils étaient les sujets, les subordonnés ou les protégés. Dans ce dessin, et c'est un cas fort rare, l'hommage est fait collectivement par les moines d'une abbaye, tandis que dans la plupart des sujets du même genre cet hommage est individuel; de plus, dans les âges postérieurs, les auteurs se mettent à genoux en présentant leurs ouvrages. Ici, au contraire, les moines en offrant leur Bible à Charles le Chauve, restent debout devant lui; cette différence tient, nous le pensons, à la nature du livre dont ils font hommage au roi. Ils peuvent, en effet, sans manquer à sa dignité, se tenir debout en lui donnant un volume qui contient le texte des Écritures.

Onze chanoines (1) figurent sur notre planche, et nous trouvons dans leurs vêtements l'un des plus anciens échantillons du costume ecclésiastique français. Ce costume, tel qu'il se voit ici, se compose pour les pièces principales : 1° de la chasuble, qui pend par-derrière jusqu'au bas des jambes, et entoure par-devant le buste jusqu'à la ceinture, en se relevant sur les bras; 2° du roc ou rochet, placé immédiatement au-dessous de la chasuble, et tombant jusqu'à mi-jambe; 3° de la robe ou tunique longue tombant sur les pieds et les recouvrant en partie.

Dom Claude de Vert nous apprend que la chasuble dite à l'antique, telle que la portent nos chanoines, était primitivement appelée *jugum,* parce qu'elle était toute ronde, qu'elle portait sur les épaules comme un *joug*, et que ceux qui la revêtaient témoignaient par là qu'ils se plaçaient sous le *joug* du Seigneur, ce qui est exprimé par ces mots de la prière qu'on répétait en l'endossant pour la première fois : *Jugum meum suave est, et onus meum leve.* Dom Claude ajoute : « Qu'anciennement on garnissait la chasuble par-devant, par-derrière et en tournant sur les épaules, d'une petite bande large de trois ou quatre doigts, chargée même quelquefois et semée de croix pour l'ornement.... Ces bandes étaient d'ordinaire d'une étoffe différente du reste de l'habit; l'une descendait par-devant et l'autre par-derrière, et ces deux bandes tenaient à une troisième qui entourait la chasuble par l'ouverture d'en haut, en sorte qu'elles représentaient chacune une espèce de croix (2) ». Comme ce vêtement dans sa forme primitive était extrêmement gênant pour la célébration des offices, on fut contraint de le modi-

(1) Voir sur l'origine et l'explication historique du mot *chanoine,* dom Claude de Vert : *Explication des cérémonies de la messe,* T. I, p. 53.

(2) Sur la chasuble, *ubi supra,* T. I, xxxvi, et p. 194, 195, 234, 268; T. II, 149 not , 317 et suiv., 336.

fier. On commença d'abord par le raccourcir, puis on le fendit sur le côté pour laisser passer les bras, et c'est à la suite de ces divers changements qu'il est devenu, tout en gardant son nom de chasuble, ce qu'il est de nos jours.

Le vêtement blanc, placé au-dessous de la chasuble et descendant jusqu'à mi-jambe, est le roc ou rochet, comme nous l'avons indiqué plus haut. Au-dessous, on voit pendre sur la robe bleue les deux bouts de l'étole :

« Ces bandes ou parements, dit Claude de Vert, qui pendent par-devant depuis le cou jusqu'en bas, ont été détachés de l'ancien vêtement ouvert par-devant et nommé *stolla*, d'un mot primitivement commun à toute veste ou robe longue, même celle des femmes.... On l'a aussi appelé *orarium* du mot *ora*, qui signifie bord, extrémité, lisière (1). »

Le morceau d'étoffe, orné de franges d'or aux extrémités, que nos chanoines portent à la main, est le manipule, nommé en latin *mappula*, *manipula*, et quelques fois aussi *sudarium*. Bède en parle au VIIe siècle, et dit qu'on s'en servait pour essuyer la sueur, *sudarium unde tergitur sudor, et omne superfluum corporis;* Alcuin en fait également mention au IXe siècle, en disant qu'on s'en essuyait les yeux, *manipula qua tergitur pituita oculorum* (2). Au XIIe siècle, le manipule, d'objet d'utilité qu'il était d'abord, devint un simple ornement, et conserva ce caractère à travers le moyen âge. Les abbés et les évêques, au lieu de le tenir à la main, le mirent à leur crosse, les chantres à leur bâton, les porte-croix au bout de la croix. Les chanoines de Reims le portaient encore, au XVIIIe siècle, en le soutenant avec le petit doigt de la main gauche.

La manière dont les chanoines portent les cheveux donne lieu à quelques observations et nous conduit naturellement à dire un mot de la toilette de tête des personnes ecclésiastiques. Il faut, à propos de cette toilette, distinguer trois choses que l'on confond généralement : 1° la tonsure ; 2° la rasure ; 3° la couronne. Dans la tonsure, les cheveux étaient coupés par le bas afin qu'ils fussent plus courts ; dans la rasure, on coupait en rond les cheveux du sommet de la tête, de manière à laisser la peau à découvert ; enfin, dans la couronne, la tête complétement rasée en haut et en bas ne conservait qu'une raie de cheveux à la circonférence et au niveau du bout de l'oreille (3). On voit, par ces détails, que c'est la rasure qui est appliquée à nos chanoines.

(1) *Ubi supra*, t. II, p. 300.
(2) *De Divinis officiis*, cap. XXXIX.
(3) Dom Claude de Vert, *ubi supra*, t. II, p. 434 et suiv.

Sur les onze personnages qui composent notre planche, neuf ont la figure rasée et deux seulement ont la barbe longue; ces deux derniers ayant les cheveux gris, on peut croire que la barbe était une distinction dans le cloître, soit pour la vieillesse, soit pour certaines fonctions, comme la moustache en était une dans la population civile.

Quant à l'origine de la tonsure, voici ce qu'on lit dans Claude de Vert, dont l'opinion est aussi celle du P. Thomassin et de l'abbé Fleury :

« Les Francs et les autres Barbares, portant les cheveux longs, les populations « conquises, qui jusqu'alors avaient suivi la mode romaine, laissaient croître leurs « cheveux; mais les prêtres et les moines, qui étaient presque tous d'origine ro- « maine, ne voulurent point suivre cet exemple, et les portèrent courts, et c'est ce « qui les distingua. Ce qui avait été une mode particulière et volontaire aux gens « d'église, devint une règle pour les clercs et les moines, et la première chose que « l'on faisait à ceux qui entraient dans l'Église, c'était de leur couper les cheveux « courts. »

Quelque respect que nous professions pour le savant que nous venons de citer, il nous paraît plus probable qu'en portant les cheveux courts et en se faisant raser le sommet de la tête, les personnes qui embrassaient l'état ecclésiastique voulaient faire acte d'humilité et de renoncement, attendu que les cheveux ayant toujours été considérés avec raison comme l'un des principaux agréments de la beauté, s'en dépouiller, c'était en quelque sorte abjurer sa jeunesse et témoigner qu'on était mort aux vanités et aux passions du siècle.

Pris dans son ensemble, le costume des chanoines de Tours n'a rien de l'austérité monastique. On y voit reparaître le rouge, que les conciles avaient déjà proscrit à diverses reprises. Les chasubles, semblables par la forme, ne le sont pas par la couleur, et quelques-unes sont mouchetées de pois, comme les étoffes à l'usage des séculiers ; c'est qu'à cette date la distinction entre le vêtement civil et le vêtement religieux n'était point encore nettement établie.

SAINT JÉRÔME EXPLIQUANT L'ÉCRITURE SAINTE A EUSTOCHIE ET A PAULE. — Le sujet de cette planche est indiqué par ce distique qui se trouve dans le manuscrit :

Eustachio (1) necnon Paulæ divina salutis
Jura dat altithrono fultus ubique Deo.

« Toujours appuyé sur Dieu dont le trône est dans le ciel, il explique la loi

(1) Ce nom, quoique appliqué à une femme, est neutre, et c'est peut-être le seul exemple de cette anomalie qui se trouve dans la langue latine.

divine à Paule et à Eustochie. » Il s'agit de saint Jérôme et de deux dames romaines, la mère et la fille, dans la maison desquelles demeurait ce grand docteur, lorsqu'il remplissait, auprès du pape Damase, la charge de secrétaire. « Il n'y avait rien de plus illustre, dit Baillet, dans l'empire romain, que la famille de Paule ; par sa mère, elle descendait des Scipion, des Gracque et de Paule-Émile ; son père prétendait tirer son origine d'Agamemnon, et son mari se disait de la race d'Énée et de la famille des Jules. » Paule et sa fille Eustochie lurent, sous la direction de saint Jérôme, l'Ancien et le Nouveau Testament ; elles apprirent l'hébreu, de manière à le parler sans y rien mêler de l'élocution latine ; le saint leur adressa, vers 384, d'admirables lettres qui nous ont été conservées, et il leur dédia, en les priant d'en vérifier l'exactitude, sa traduction du livre des Rois, de Job, de Judith, d'Esther et d'Isaïe. Tels sont les faits dont s'est inspiré l'artiste qui a exécuté la miniature qui nous occupe, et que nous allons décrire, en renvoyant ceux de nos lecteurs qui voudraient de plus amples détails sur Paule et Eustochie, aux lettres de saint Jérôme (1) et à la *Vie des Saints*, de Baillet, à la date du 26 janvier.

Deux choses sont à remarquer dans notre planche : les personnages et les meubles. Commençons par les personnages. Le principal est saint Jérôme, reconnaissable au nimbe qui brille autour de sa tête. Moins l'étole, il porte le même costume que les chanoines de Saint-Martin de Tours ; c'est-à-dire la chasuble à l'antique, le rochet et la tunique longue. D'un côté sont deux hommes qui paraissent occupés à prendre des notes ; de l'autre quatre femmes, dont les deux premières sont évidemment Paule et Eustochie, l'interrogeant sur les livres saints, qu'elles tiennent à la main ou qui sont ouverts près d'elles. Comme le costume des femmes mariées était alors plus élégant que celui des jeunes filles, on peut croire, d'après la richesse du voile, moucheté de points d'or, que l'artiste a voulu représenter sainte Paule dans la personne la plus rapprochée de saint Jérôme ; de même que, dans la figure suivante, dont le voile est uni et dont les cheveux sont entièrement cachés, il a voulu peindre Eustochie qui avait fait vœu de virginité. Du reste, pour les quatre figures de femmes, le costume est le même dans son ensemble, et il se rapproche beaucoup de celui des hommes ; c'est le costume romain, moins les nudités du cou et des bras et les plis flottants de la tunique. Ainsi que nous l'avons déjà dit, on sent que le christianisme a mis là l'empreinte austère de sa pudeur.

(1) Voir les lettres 82, 90, 91, 92, 94, de saint Jérôme, dans la traduction de Guillaume Roussel. Paris, 1713, in-8, t. II, pag. 93-155.

Le banc sur lequel sont assis saint Jérôme et ses auditeurs, offre avec nos divans modernes une complète analogie. On y voit déjà le type de ces longs bancs à escabeau du moyen âge qui occupaient tout un côté des appartements. Quant au petit meuble en forme de pyramide placé à l'extrémité droite, nous pensons qu'il faut y voir tout à la fois un casier pour ranger des livres et un pupître. Cette espèce de pupître qui paraît encore au XIIe siècle et au XIIIe, renfermait un cylindre mobile autour duquel étaient enroulées les bandes de parchemin sur lesquelles on écrivait. On le nommait *armarium*; ce mot dans notre vieille langue fut traduit par *amaire*, dont nous avons fait *armoire*.

Sous le rapport paléographique, notre planche offre aussi d'utiles renseignements; on y voit, en effet, l'un à côté de l'autre, le manuscrit en feuilles, oblong ou carré, relié comme nos volumes, et le manuscrit en rouleaux, composé de bandes étroites cousues bout à bout.

SAINT PAUL ANNONÇANT L'ÉVANGILE. — Nous ne saurions dire à quel fait particulier de la vie de saint Paul se rapporte la scène ici représentée, car l'histoire de son apostolat en offre une foule du même genre. Nous dirons donc en nous en tenant aux détails purement matériels, que le peintre a voulu représenter des soldats païens, et que pour rendre l'effet de la parole du saint sur ces soldats, il a essayé de nous montrer l'un d'eux attendri jusqu'aux larmes et s'essuyant les yeux avec le pan de son manteau. Le type de ce manteau ainsi que celui des tuniques est entièrement romain. Il en est de même du portique à colonnes. Sur la toiture de ce portique, on voit de ces larges tuiles à rebord, dont les Romains avaient importé la fabrication dans les Gaules, et qui sont enfouies en si grand nombre sur les divers points de la France. Leur présence dans une miniature du IXe siècle indique qu'à cette époque l'usage en était encore répandu dans notre pays.

CHARLES LE CHAUVE, COURONNÉ ROI DE LORRAINE EN 860. — SAINT JÉRÔME. — DAVID ET LES QUATRE COMPAGNONS.

(Tiré d'un livre de prières écrit pour Charles le Chauve),
Musée des Souverains.

Le volume qui nous a fourni ces trois planches est connu sous le nom de *Livre d'Heures de Charles le Chauve*. Suivant une tradition dont l'authenticité paraît incontestable, il a été donné au chapitre de Saint-Martin de Metz, par Charles lui-même. La couverture, qui paraît dater aussi du IXe siècle, est décorée de deux

plaques d'ivoire sculptées en relief ; elle offre d'un côté une bordure de pierres fines, enchâssées dans de petites plaques d'argent, et de l'autre un réseau de filigrane d'argent rehaussé de pierres fines ; ce manuscrit, l'un des plus beaux qui soient connus, a été écrit entre 842 et 869, par Liuthard, moine de Saint Denis (1).

CHARLES LE CHAUVE, COURONNÉ ROI DE LORRAINE EN 860. — Les vers placés au haut de cette miniature en expliquent le sujet :

Cum sedeat Karolus magno coronatus honore
Est Iosiæ similis parque Theodosio.

« Charles assis sur son trône et comblé d'honneurs est semblable à Josias, et il égale Théodose. » Ce qui frappe d'abord dans cette figure, c'est la différence qu'elle présente avec celle du même prince, que nous avons donnée précédemment. Charles est encore vêtu du manteau gréco-romain et de la tunique à manches, mais la couronne n'a plus les mêmes formes, et, comme l'histoire nous apprend que quand ce prince fut sacré à Metz roi de Lorraine, on lui donna un sceptre, et que le sceptre remplace ici le long bâton de pommier que nous avons vu plus haut, nous sommes autorisé à penser que la couronne de notre miniature n'est autre que la couronne de Lorraine.

Trois espèces de fleurons, l'un au sommet du sceptre, les deux autres au dossier du siége, se remarquent dans notre planche; ces ornements ont donné lieu à de nombreuses discussions, et quelques archéologues ont voulu y voir de véritables fleurs de lis ; nous ne pouvons que répéter ici ce que nous avons dit à ce sujet dans notre introduction générale (pag. 79), à savoir que ces fleurons, qu'on retrouve antérieurement au XIIe siècle sur les sceaux de quelques princes allemands et sur les couronnes des rois d'Angleterre, ne sont ici qu'un simple caprice d'ornementation, et nullement l'emblème héréditaire d'une famille souveraine. Quant à la boule du monde, surmontée de la croix que porte le roi Charles, nous ne croyons pas qu'elle ait jamais figuré réellement parmi les insignes de la royauté et nous n'y voyons qu'un emblème, mais cet emblème nous paraît avoir une grande importance sous la dynastie carlovingienne, attendu que la boule du monde est le symbole de l'empire universel, et qu'elle exprime, selon

(1) Voir sur Liuthard, son frère Bérengaire, et les manuscrits exécutés pour Charles le Chauve, *Hist. litt. de la France*, t. IV, pag. 282 ; t. V, pag. 128, 398.

nous, la pensée politique de Charlemagne qui voulait reconstituer l'empire romain en lui donnant pour loi l'Évangile.—La main qui sort d'un nuage, au-dessus de la tête du roi Charles, est le symbole de Dieu le père ; or, quand on voit la boule du monde aux mains du roi et aux mains du Christ, comme dans la planche représentant le *roi de gloire*; quand on voit Dieu lui-même posant en quelque sorte la couronne sur la tête du souverain, n'est-on pas autorisé à conclure que les artistes ont voulu établir un rapprochement entre le roi du ciel et les rois de la terre, et présenter leur pouvoir comme une délégation du pouvoir divin? Cette supposition étant admise, ne peut-on pas en conclure encore que jamais l'idée de la souveraineté n'a été exprimée avec plus de force et de hauteur que par les artistes carlovingiens?

SAINT JÉRÔME. — Au-dessus de la figure de saint Jérôme on lit :

Nobilis interpres Hieronymus atque sacerdos
Nobiliter pollens transcripsit jura Davidis.

« Commentateur illustre, le prêtre Jérôme a traduit avec force et noblesse les lois de David. » — Ces vers expliquent le travail auquel se livre le saint; il écrit ses Commentaires sur l'Écriture; son costume se compose de la chasuble à l'antique, et de la tunique à manches ; cette tunique est brochée d'or, ainsi que les brodequins dont elle ne laisse voir que l'extrémité, et nous pensons que les étoffes brochées, dans le genre de celles que nous offre notre planche, étaient une importation de l'Orient, notre industrie indigène n'étant point encore assez avancée pour donner de pareils produits.

Dans l'iconographie chrétienne, saint Jérôme est représenté quelquefois se frappant la poitrine avec une pierre ; d'autres fois avec un lion couché à ses pieds; il est aussi symbolisé tantôt par un *flambeau*, tantôt par *un crucifix, une tête de mort et une trompette* (1).

DAVID ET LES QUATRE COMPAGNONS.— Le sujet de cette planche est encore expliqué par une légende :

Quatuor hic socii comitantur in ordine David.

Ce qui peut se traduire en langage moderne : « Les quatre compagnons font un concert avec David en battant la mesure. » Ces quatre compagnons sont désignés

(1) Voir pour l'explication de ces emblèmes : *Bulletin des comités historiques*, mars 1851, pag. 91.

par le miniaturiste sous les noms suivants : Asaph, Eman, Ethan et Idithun. David est placé entre les deux premiers. Le même sujet est reproduit dans la Bible de Charles le Chauve, mais les dispositions ne sont plus les mêmes. Dans cette seconde miniature, les quatre compagnons sont assis sur des espèces de chaises à bras et à dossiers, et David est représenté en roi avec sa couronne sur la tête : ces deux miniatures ont évidemment été inspirées par la tradition qui fait à David la gloire d'avoir introduit la musique et le son des instruments dans le culte du Seigneur.

L'obscurité qui règne encore, malgré les recherches des archéologues, sur les instruments de musique du moyen âge, et les contradictions dans lesquelles les érudits sont tombés au sujet de ces instruments, ne nous permettent point de donner à ceux qui figurent sur cette planche les noms qu'ils portaient au IXe siècle ; la discussion nous entraînerait trop loin, et comme nous craindrions même en discutant de n'arriver à aucun résultat positif, nous nous bornons à indiquer, dans la note ci-jointe, l'un des meilleurs travaux qui aient été publiés sur la matière (1). Le seul de ces instruments auquel nous puissions appliquer un nom précis, est celui d'Idithun : c'est l'espèce de cor nommé *buccina* par la Vulgate, et *salpinx* par les Septante. Véritable cornet à bouquin, la *buccina* prit au moyen âge le nom d'*oliphan*, quand elle fut faite en ivoire.

INITIALE HISTORIÉE. — PRINCE FRANC. — SAINT GRÉGOIRE LE GRAND.

(Tiré d'un canon de la Messe (2), Bibl. imp. Ancien fonds latin, nº 1141).

INITIALE HISTORIÉE. — Cette belle initiale et les arabesques qui la décorent nous offrent un des plus beaux types de la peinture calligraphique sous les Carlovingiens. « Ces arabesques, disent les auteurs du *Nouveau traité de Diplomatique*, parurent sur les lettres historiées dès le VIIIe siècle; leur faveur s'accrut par la suite; leur crédit se soutint au moins jusqu'au XIIe, mais dès le Xe ce fut un dépérissement sensible du côté du goût, et tout ce qu'un cerveau frénétique peut enfanter de chimères fut presque l'unique apanage des lettres historiées des XIIIe, XIVe et XVe siècles. »

(1) Bottée de Toulmon. *Dissertation sur les instruments de musique employés au moyen âge.* Paris, 1844, in-8. — On consultera également, pour les instruments de musique mentionnés dans les livres saints, *la Bible* de dom Calmet, t. VI, p. 166 ; — et les *Annales archéologiques*, t. III, p. 76 et 82.

(2) Le canon de la messe est la règle et formule des prières que le prêtre doit suivre pour consacrer l'Eucharistie (Bergier).

Ici, l'Homme-Dieu, seul et sans aucun des accessoires qui accompagnent ordinairement son immolation, est attaché sur une croix formée par le T majuscule des mots *te igitur*, qui sont écrits en lettres d'or sur un cartouche de couleur pourpre encadré d'arabesques blancs, placé au-dessous de l'un des bras de la croix. Au-dessus de cette croix, on voit, dans des nuages, le soleil figuré par le buste d'un jeune homme vêtu à la romaine et portant deux torches allumées, et la lune en forme de femme, se voilant la face avec les pans de sa robe, comme pour exprimer le deuil immense qui s'étendit sur toute la nature au moment de l'agonie du Sauveur. Ces deux images se retrouvent encore au XIIIe siècle, mais à cette époque l'influence de la tradition antique a complétement disparu, et les deux astres sont symbolisés par deux grosses faces bouffies du type le plus vulgaire.

PRINCE FRANC. — Il nous est impossible de désigner, par un nom propre, le personnage ici représenté; son manteau de pourpre, la couronne tenue au-dessus de sa tête par la main divine, tout indique qu'il s'agit d'un roi ou tout au moins d'un prince de sang royal, mais comme les renseignements personnels nous font défaut, nous devons nous en tenir aux détails du costume, détails qui se rapportent assez fidèlement à quelques descriptions données par les historiens du IXe siècle. Ici, en effet, on trouve le manteau attaché sur l'épaule, par une agrafe d'or, le sayon ou tunique courte, serré à la taille par une ceinture (1), et l'on voit pendre l'un des bouts de cette ceinture, qui était ordinairement enrichie de pierreries, et dans laquelle on plaçait des couteaux richement ornés; le vêtement rouge, qui couvre le bas des cuisses et le haut des jambes, paraît être celui qu'on désignait sous le nom de *femoralia*, et qui, tout en rappelant la braie, faisait déjà pressentir nos culottes courtes. — Quant aux deux personnages ecclésiastiques qui se trouvent à droite et à gauche, leur costume est le même que celui des chanoines de Saint-Martin de Tours et de saint Jérôme; mais on remarquera, par-dessus leur chasuble, deux bandes étroites qui passent sur leurs épaules et viennent se rejoindre sur leur poitrine; ces bandes, ornées de croix, pourraient bien, nous le pensons, n'être rien autre chose que le pallium, et ce qui nous confirme dans cette opinion, c'est que nous retrouvons ce même ornement dans la planche ci-après, représentant le pape saint Grégoire le Grand (2).

(1) Voir l'*Introduction générale*, pag. 66, 67, 68.

(2) Le pallium, dit Claude de Vert, était une sorte de chasuble ou de chape magnifique, envoyée en présent par les empereurs chrétiens aux évêques des grands siéges, surtout au pape, qui, du consentement de ces mêmes empereurs, en communiqua l'usage dans la suite aux autres évêques... Quelques personnes croient que le pallium était le manteau même des empereurs romains qui l'avaient em-

Saint Grégoire le Grand. — Ce pape célèbre, élu en 590 et mort le 12 mars 604, a recueilli toutes les prières qui doivent être récitées pendant la célébration de la messe et l'administration des sacrements, ce qui explique naturellement la présence de son portrait dans un manuscrit contenant le *Canon*. Le livre qu'il tient ouvert à la main et qui est marqué de traces et de points rouges figurant, selon nous, la notation musicale, devait être, dans la pensée du peintre, la représentation de *l'antiphonaire*, que saint Grégoire prit soin de noter en musique, car on sait que ce pape fonda une école particulière de chant, qui de son nom fut appelé *grégorien* et se répandit dans toute l'Église latine. Les deux personnages assis à ses pieds sur des tabourets nous sont inconnus, mais il est probable que l'artiste a voulu représenter, par ces deux figures, des prêtres occupés à consulter les livres composés par saint Grégoire, lesquels livres sont placés dans une espèce de malle, aux pieds du souverain pontife (1). — L'oiseau blanc à bec rouge qui s'approche de l'oreille du pape, est le symbole du Saint-Esprit, et par cela même de l'inspiration divine, descendant directement sur les élus de Dieu. Quant au costume de saint Grégoire, on remarquera qu'il est complétement différent de ce qu'il devint dans les âges postérieurs. Sous le rapport de la forme, il paraît à peu près le même que les costumes ecclésiastiques que nous avons rencontrés jusqu'ici, et la seule marque de dignité supérieure qu'on y découvre consiste dans la bande d'étoffe ornée de croix qui passe sur les deux épaules, et dans laquelle, ainsi que nous l'avons dit, nous croyons reconnaître le pallium, bien que quelques archéologues n'y veuillent voir que l'étole.

ESCULAPE TROUVE LA BÉTOINE.

(Bib. imp., n° 6862, ancien fonds latin).

Le titre de cette planche n'est que la traduction des mots latins qui se lisent au-dessus de la tête du dieu de la médecine : *Esculapius qui vetonicam invenit*. Le

prunté des pontifes païens... Par la suite des temps, le pallium fut réduit à une simple bande en façon de collier faite avec la laine des deux agneaux que l'on présentait comme offrande dans l'église de Sainte-Agnes, au moment où l'on chantait l'*Agnus Dei*. Cette bande était large d'environ trois doigts. Elle entourait les épaules comme des bretelles, et elle avait des pendants longs de huit à neuf pouces, par-devant et par-derrière, avec des petites lames de plomb aux extrémités. Les bandes, pour se mieux conserver, étaient couvertes d'étoffe de soie noire, avec six croix de la même couleur, et des épingles d'or pour rattacher le pallium à la chasuble (Cl. de Vert, t. II, p. 147, 148). — Cette étoffe de soie noire n'était certainement qu'un fourreau, et à part ce détail, qui du reste n'est qu'accessoire, rien de ce que dit Claude de Vert ne contredit l'opinion que nous émettons au sujet du pallium.

(1) Ces livres sont le *Sacramentaire* du pape Gélase, retouché par saint Grégoire; les *Moralités* sur Job, les *Homélies*, les *Dialogues*, les *Lettres* et le *Pastoral*.

manuscrit auquel nous avons emprunté cette miniature est un traité de botanique médicale, composé par Dioscoride, médecin grec, né à Anazarbe en Cilicie, vers le commencement de l'ère chrétienne. Ce manuscrit ne contient qu'une seule figure de personnages, celle que nous donnons ici (1), mais il offre de plus la représentation d'un grand nombre de plantes, et c'est là ce qui le rend très-curieux, puisqu'on y trouve l'un des plus anciens modèles du dessin appliqué aux sciences naturelles. Les mots arabes et cophtes intercallés dans le texte ont fait croire à quelques personnes qu'il avait été écrit en Égypte. Quoi qu'il en soit de cette origine étrangère, le costume d'Esculape est tout à fait à la mode franque; il se compose, outre le manteau, du sayon ou tunique à manches, d'une espèce de culotte, la braie gauloise, qui vient à mi-jambes, et que nous avons déjà rencontrée plusieurs fois, et de brodequins.

Le petit meuble qu'Esculape tient à la main n'est rien autre chose qu'une corbeille d'herborisation. Le type vulgaire sous lequel l'auteur de notre miniature a représenté le dieu païen, fait déjà pressentir le réalisme du moyen âge, qui donne à Agamemnon des souliers à la poulaine, et un manteau fleurdelisé à Jules César.

COSTUMES DIVERS. — AMEUBLEMENT CIVIL (IXe SIÈCLE).

Les trois planches rangées sous ces titres forment, dans notre recueil, ce qu'on pourrait appeler les miscellanées de l'époque carlovingienne; elles ont été exécutées d'après la méthode qu'avait adoptée M. Seré, en commençant *l'Histoire du costume et de l'ameublement*, c'est-à-dire que des figures ou des meubles de différentes provenances ont été réunis dans le même cadre, d'où il suit qu'il n'y a point de sujet complet, et qu'ainsi les objets reproduits sur la même pierre peuvent quelquefois présenter quelques différences chronologiques. — En ce qui touche les détails du costume, les deux planches ci-dessus nous offrent la reproduction de ce que nous avons déjà vu. On remarquera seulement que les femmes, les trois qui sont nu-tête ainsi que les deux qui ont le voile, portent, par-dessus la tunique serrée au poignet, une robe longue qui enferme complétement le corps, et dont les manches larges et pendantes ressemblent aux manches dites *à bombarde* que nous trouverons dans les siècles postérieurs; on remarquera également la forme des casques qui coiffent les soldats dans les deux planches:

(1) La bibliothèque impériale de Vienne possède un autre manuscrit de Dioscoride, exécuté au VIe siècle par Julia Anicia. On y trouve, avec des figures de plantes, deux portraits doubles de Dioscoride, qui ont été publiés par M. Visconti.

cette forme, comme celle que nous avons déjà signalée à propos du règne de Charles le Chauve, appartient exclusivement à la période carlovingienne.

En ce qui concerne les planches intitulées : *Ameublement civil,* nous nous bornerons à faire remarquer : 1° le deuxième objet à droite sur la table ; c'est une de ces boîtes à l'usage des scribes, qui furent désignées plus tard sous le nom d'*escriptoire,* et qui rappellent, comme nous l'avons dit précédemment, le *scrinium* des anciens ; 2° l'instrument de musique qui se trouve en bas contre la caisse à livres, et au-dessous du fauteuil du milieu ; c'est le *kinnor,* dont l'antiquité attribuait l'invention à Mercure, et dont le corps était formé par une écaille de tortue avec deux bras qui soutenaient trois cordes ; ici, l'écaille et les bras sont dorés.

NOTE SUR LA PEINTURE BYZANTINE.

Les miniatures carlovingiennes nous ont montré l'art grec, principe de la première renaissance dans l'Europe occidentale, s'alliant avec l'art franc et l'art anglo-saxon. Les quatre planches dont nous allons nous occuper nous le montreront pur de toute influence étrangère, et gardant à la fin du IXe siècle, c'est-à-dire au milieu de la décadence générale, les traditions sévères de la forme et du goût antiques. Quelques notions préliminaires sur la miniature grecque nous paraissant indispensables pour l'appréciation de nos dessins, nous allons les exposer sommairement, avant de passer à l'examen des planches.

Par quel phénomène historique l'empire de Byzance est-il devenu au moyen âge le dernier asile des arts ? On peut croire que cela tient surtout à ce que cet empire n'a point été bouleversé par les invasions qui ont ravagé les Gaules, l'Italie et l'Espagne. Les documents de l'antiquité, respectés par les populations indigènes, sont restés exposés aux yeux de tous, comme d'admirables modèles, dont les artistes chrétiens se sont inspirés directement, en s'efforçant autant que possible de rester fidèles au passé glorieux de leur pays, car il est à remarquer qu'à toutes les époques, sans en excepter la nôtre, les Grecs se sont fait un point d'honneur de n'avoir jamais changé (1). Quoi qu'il en soit, la persistance des traditions antiques est un fait patent et avéré pour tout le monde. Nous nous bornerons donc à la constater, et il suffira de jeter les yeux sur nos planches et de les comparer avec les productions de l'Occident, pour reconnaître au premier coup d'œil qu'on est là en présence d'une autre civilisation, et que les procédés matériels d'exécution, la

(1) Cette thèse est minutieusement développée dans un livre qui confirme ce que nous venons de dire ; ce livre publié à Corfou, en 1852, par M. Zampélios, a pour titre : Ασματα δημοτικὰ τῆς Ελλάδος.

disposition des dessins dans les manuscrits, le choix des sujets, la forme et le coloris, sont entièrement différents.

En ce qui touche la disposition des dessins dans les manuscrits, les Grecs ne les distribuent pas avec la même régularité que les miniaturistes de l'Occident. Tantôt ils peignent à travers le texte, sans aucun encadrement, sans aucun entourage d'arabesques, une foule de personnages qui se détachent isolément ou par petits groupes sur le fond blanc du parchemin, sans terrain ni ciel; tantôt ils entassent sur la même feuille, par bandes ou par compartiments, les uns auprès des autres, et en les séparant seulement par un encadrement très-simple, les sujets les plus divers. Au lieu de s'astreindre, comme dans l'Occident, à faire de ces miniatures un exact et continuel commentaire du texte, au lieu de suivre pas à pas la pensée des auteurs dont ils ornent les œuvres, ils introduisent fréquemment dans ces œuvres des sujets qui leur sont tout à fait étrangers. De plus ils ne mêlent point, comme chez nous, le dessin des sujets et l'ornementation proprement dite. Ces deux branches de l'art, dans les manuscrits grecs, sont entièrement séparées, entièrement isolées l'une de l'autre, et portent chacune un caractère propre. Les sujets sont simplement et largement traités; les ornements, au contraire, sont chargés de détails et traités avec la patience la plus minutieuse.

En ce qui touche les procédés d'exécution matérielle, il existe une différence tout à fait caractéristique entre les Grecs et les artistes de l'Occident, et cette différence consiste dans la manière d'appliquer l'or. En Occident, l'or, dans les fonds des miniatures, présente un relief sensible, et dans les parties qui sont peintes il est appliqué par-dessus les couleurs. Chez les Grecs, au contraire, l'or ne fait jamais relief; il est d'abord étendu en feuilles sur le parchemin, et la couleur est appliquée par-dessus. En Occident, les moindres détails sont soigneusement esquissés au trait, qui reste presque toujours visible sous la peinture; chez les Grecs, le pinceau efface l'esquisse, tracée beaucoup plus légèrement, et seulement pour les grandes lignes et les contours les plus importants. Leur modelé est exécuté à l'aide de teintes plates et de larges demi-teintes, avec une certaine dureté, sans qu'ils cherchent jamais de grands effets de relief ou de lumière. Ils peignent tout à la gouache, avec vigueur, à la manière des fresques antiques, mais aussi avec un grand empâtement. Leurs carnations se distinguent par des tons très-chauds, et c'est encore là un des points essentiels par lesquels ils diffèrent de nos miniaturistes, lesquels, à toutes les époques, ont peint les chairs avec froideur.

La forme, chez les Grecs, dominée qu'elle est par le goût antique, n'offre point ces incorrections, ces disproportions inattendues, qui viennent tout à coup dans les plus belles miniatures du moyen âge briser l'harmonie de l'ensemble. Le dessin

est calme et régulier; les figures sont sereines, mais toujours sévères, et dans les sujets de piété même, elles n'ont point ce cachet de mystique attendrissement que nos miniaturistes prêtent aux personnages de l'Histoire Sainte. L'austérité du visage est un des caractères les plus fortement marqués de l'art grec.

Cet art, depuis la chute de l'empire romain jusqu'à celle de l'empire de Byzance, peut se diviser en deux grandes périodes. La première, qui se rattache directement à l'antiquité, ou plutôt qui la continue, s'étend jusqu'à la fin du XIe siècle environ. La seconde, durant laquelle l'inspiration antique va en s'affaiblissant de plus en plus, s'étend du XIe siècle jusqu'à la prise de Constantinople.

Quelque importantes que soient les miniatures des manuscrits, elles ne sont néanmoins qu'une branche secondaire de l'art byzantin; il faut y joindre les mosaïques et les fresques. Le premier rang appartient sans conteste à la fresque. Les remarques que l'on vient de lire s'appliquent également à ce dernier genre de peinture, et grâce à la découverte faite, il y a quelques années, par M. Didron, dans un couvent du mont Athos, la fresque byzantine n'a pour ainsi dire plus de secrets pour nous. Cette découverte est celle d'un manuscrit intitulé : Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς, *Le Guide de la Peinture* (1), d'après lequel les artistes bysantins travaillent depuis un temps immémorial. Ce *Guide* est divisé en deux parties : la première contient la manière de préparer les couleurs et celle de les appliquer; la seconde donne l'indication de tous les sujets que doivent traiter les peintres; elle trace en quelque sorte les canevas des compositions, et jusqu'au texte des légendes explicatives qui les accompagnent. A quelle époque ce manuel a-t-il été composé? c'est ce que l'on ne saurait dire d'une manière précise. On s'accorde cependant à en fixer la date à la fin du XVe siècle; mais il est évident qu'à cette date même il ne faisait que reproduire, en les renouvelant, des traditions beaucoup plus anciennes. Toujours est-il que lorsque l'on compare aux indications qu'il donne sur divers sujets, la manière dont ces mêmes sujets sont traités dans le *Saint Grégoire* de l'empereur Basile, qui date du IXe siècle, on reconnaît que le fonds de l'inspiration est tout à fait le même, ce qui confirme cette remarque faite depuis longtemps, à savoir, que l'art byzantin est avant tout un art profondément traditionnel. Chaque génération nouvelle peut bien introduire dans le style quelques modifications, ajouter quelques nouveaux personnages, en retrancher quelques-uns; — la comparaison des miniatures du *Saint Grégoire* et

(1) *Manuel d'iconographie chrétienne, avec une introduction et des notes par M. Didron, trad. du manuscrit byzantin,* le Guide de la peinture, *par Denys.* Paris, 1843, in-8.

du texte du *Guide*, fournit la preuve de ces variantes, — mais les sujets restent les mêmes. Aujourd'hui encore, les moines du mont Athos (1), dernière école de la peinture byzantine, qui de là remonte jusqu'à Moscou, travaillent d'après le *Guide* dont nous venons de parler; ils y vont en quelque sorte prendre leurs esquisses et leurs couleurs, comme les prédicateurs du moyen âge prenaient dans des *Sommes* le canevas de leurs sermons. Or, comme le *Guide* remonte au xve siècle, et que l'on retrouve les mêmes sujets dans le *Saint Grégoire* au ixe, on doit en conclure que les traditions se sont conservées d'une manière presque immuable à travers tout le moyen âge. C'est cette immobilité même qui rend si difficile la détermination de la date de certaines peintures byzantines. Tandis que chez nous la civilisation, dans chacune de ses phases diverses, marque les miniatures d'un cachet distinct, dans l'art grec, au contraire, les différences tiennent plus particulièrement soit au talent individuel des artistes, soit aux pays que ces artistes ont habités; un grand nombre d'entre eux s'étant établis dans l'Europe occidentale, ont dû nécessairement subir des influences qui ont modifié leurs habitudes nationales. De plus, les costumes à la distance de plusieurs siècles sont absolument les mêmes, et ce n'est qu'au moment où l'influence latine se fait sentir en Orient que l'on peut remarquer dans les peintures faites à Byzance des modifications très-sensibles.

Quant aux sujets en eux-mêmes, à part quelques portraits historiques, ils sont exclusivement religieux; l'artiste ne fait qu'exécuter l'idée qui lui est donnée par l'église, dans le sens de l'orthodoxie la plus rigoureuse, et le *Guide* lui offre un répertoire complet. La première page commence à la Création, et le lecteur arrive, en voyant passer successivement sous ses yeux toutes les grandes scènes de l'Ancien et du Nouveau-Testament, jusqu'à la mort du Christ. L'auteur, le moine Denys, explique ensuite comment on représente les paraboles, l'apocalypse, les fêtes de la mère de Dieu, les apôtres, les saints, les synodes, les miracles, et il admet même dans sa galerie les philosophes qui, suivant lui, ont parlé de l'incarnation du Christ, Apollonius, Solon, Thucydide, Plutarque, Platon, Sophocle, le devin Balaam et la sybille. Malgré cette absence d'inspiration originale que nous

(1) Le mont Athos, dit M. Didron, dans la savante introduction qu'il a mise en tête du *Guide* dont nous venons de parler, est une véritable province de moines. Il contient vingt grands monastères qui sont comme autant de petites villes; dix villages, deux cent cinquante cellules isolées, et cent cinquante hermitages. On compte dans l'Athos 935 églises, chapelles et oratoires; ces églises, construites dans des proportions très-restreintes, et dont la plupart ne sont guère plus grandes que nos plus petites maisons bourgeoises, sont entièrement couvertes de peintures. Du reste, ce n'est point seulement en Orient que l'on trouve des fresques byzantines; il en existe un grand nombre en Italie et en Sicile.

venons de constater, l'art grec du moyen âge n'en porte pas moins l'empreinte de la grandeur et de la puissance, et l'on y retrouve quelque chose de la pureté de la forme antique, idéalisée par le spiritualisme chrétien. Le soin avec lequel sont traitées les figures semble témoigner que les artistes, en les peignant, se souvenaient que les livres saints nous apprennent que Dieu a fait l'homme à son image.

SAINT GRÉGOIRE DE NAZIANCE. — LA FEMME DE JOB. — LA FILLE DU PRINCE DE LA SYNAGOGUE. — SAINTE HÉLÈNE.

(Bibl. imp., n° 510, G.).

Ces quatre planches sont empruntées à l'un des plus beaux manuscrits grecs du Bas-Empire. Ce manuscrit in-folio, écrit en lettres onciales oblongues, contient, avec divers ouvrages de saint Grégoire de Nazianze, de nombreuses miniatures malheureusement fort dégradées, mais de la plus belle exécution (1). Parmi ces miniatures quelques-unes, et c'est le petit nombre, n'offrent sur les mêmes pages qu'un seul sujet; les autres, au contraire, se composent de sujets divers juxtaposés, et séparés entre eux par des encadrements. Les dessins n'ont souvent avec le texte qu'un rapport très-éloigné, et la plupart sont tirés de l'Ancien-Testament. Ce sont des gouaches peintes sur or; quelques-unes rappellent, par leur style, les premières peintures chrétiennes des catacombes; d'autres offrent le style des fresques de Pompéia; d'autres encore portent le cachet d'une création originale, d'où il faut conclure qu'elles ne sont point toutes de la même main, et qu'il s'en trouve dans le nombre qui ne sont que des imitations de peintures plus anciennes. Quoi qu'il en soit, la date du manuscrit ne peut donner lieu à aucun doute. Il a été écrit et peint pour l'empereur Basile le Macédonien, ce qui en place l'exécution entre l'année 867, époque de l'avénement de cet empereur, et l'année 886, époque de sa mort.

Saint Grégoire de Nazianze. — L'illustre prélat, dont cette miniature nous offre l'image, naquit en 328, en Cappadoce, occupa pendant quelque temps le trône archiépiscopal de Constantinople, où il fut appelé par l'empereur Théodose, et mourut dans la retraite vers l'an 389. Ses vertus, ses talents et le grand rôle qu'il

(1) Voir pour la description détaillée de ce beau volume et celle des grandes figures qui occupent les premières pages : *S. Gregorii Nazianzeni opera, ex edit. monach. ord. s. Benedicti*, 1768, T. I-xi-xii. — Les figures sont le Christ; — l'impératrice Eudocie et ses deux fils, Léon et Alexandre; — deux grandes croix d'or, ornées de pierres précieuses; — l'empereur Basile, le prophète Élie, et l'archange Gabriel.

joua dans la lutte contre l'arianisme, rendirent son nom et ses œuvres extrêmement populaires, et quand on retrouve dans le portrait que nous publions le caractère des plus anciennes peintures chrétiennes, on n'est point éloigné de croire que ce portrait n'est que la reproduction de ceux qui avaient pu être peints du vivant même de saint Grégoire. Bien qu'il ne soit accompagné d'aucune légende indicative, on ne peut douter cependant, par la place qu'il occupe dans le manuscrit, qu'il ne représente le saint dont nous venons de parler. On le trouve en effet en tête de l'épître que saint Grégoire de Nazianze adressa au frère de saint Basile, Grégoire de Nice, le lendemain de son ordination. Les deux personnages dont les portraits sont placés dans le manuscrit à sa droite et à sa gauche, seraient d'après cela saint Basile et saint Grégoire de Nice. Nous recommandons aux artistes qui ont à peindre des évêques grecs de la primitive église, l'étude attentive du costume de notre saint. Ils verront combien cet antique costume diffère de ceux dont on a l'habitude de revêtir les dignitaires de l'Église d'Orient qui ont vécu dans les premiers siècles de notre ère, et ils éviteront ainsi de graves anachronismes. Nous leur ferons surtout remarquer, d'aprèsnotre figure, la manière dont les Grecs portaient le pallium qui est marqué chez eux de trois grandes croix rouges.

La femme de Job. — Dans le manuscrit, Job, entièrement nu et couvert d'ulcères rougeâtres, est assis sur son fumier ; sa femme, telle qu'on la voit dans notre planche, lui présente au bout d'une baguette des espèces de pains ronds, et elle se bouche les narines avec un pan de sa robe pour ne point sentir l'odeur infecte qui s'échappe de ses plaies. Nous avons cru devoir ne reproduire que ce dernier personnage, l'image de Job n'offrant, dans sa nudité repoussante, aucun intérêt archéologique. Par le costume aussi bien que par les détails de l'architecture, cette miniature rappelle exactement l'antiquité, et elle pourrait bien, comme le saint Grégoire de Nazianze, n'être qu'une copie d'une peinture beaucoup plus ancienne, et probablement d'une peinture murale. Le sujet est indiqué dans le *Guide de la Peinture*.

La fille du prince de la synagogue. — Le titre de cette planche nous est fourni par la légende qui accompagne la miniature, et il reproduit la traduction exacte de cette légende. Qu'est-ce que le prince de la synagogue? C'est probablement le *Scheliach Zibbor*, celui qui officiait, qui prononçait la prière au nom de tous, et que la version latine des Écritures appelle *archisynagogus*. Or, nous trouvons dans l'évangile de saint Marc, ch. v, v. 22 et suiv., que l'un des princes de la synago-

gue, nommé Jair, *quidam de archisynagogis nomine Jairus*, vint se jeter aux pieds de Jésus, en le priant de guérir sa fille qui était atteinte d'un flux de sang; que le Christ la guérit en effet, et qu'au moment même où on la croyait morte, il lui dit de se lever de son lit; qu'elle se leva et se mit à marcher. Nous trouvons en outre dans le *Guide de la Peinture*, sous cette rubrique : *Le Christ ressuscite la fille de Jair*, ce sujet indiqué par un paragraphe qui commence ainsi : *Maison. Jeune fille assise sur un lit doré*. En rapprochant ces divers détails entre eux, et en les appliquant à notre planche, il ne peut, ce nous semble, rester aucun doute sur la pensée de l'artiste. C'est bien la fille de Jair, étendue malade sur son lit, qu'il a voulu peindre. La femme placée près d'elle est une esclave portant un chasse-mouches ou plutôt un éventail de plumes. Quant aux guerriers placés sur le premier plan, ils sont sans doute là pour figurer des personnages importants qui vont être témoins du miracle que le Christ va bientôt accomplir, et qu'on le voit accomplir en effet dans le compartiment suivant. Ces guerriers sont revêtus d'une cuirasse à l'antique, mais ce qui les caractérise principalement, ce qui témoigne de leur origine orientale, c'est leur bonnet pointu, qui reparaît souvent dans le moyen âge comme coiffure militaire des Byzantins et de quelques peuples de l'Asie.

Sainte Hélène. — Cette gouache n'est accompagnée d'aucune légende explicative, mais nous pensons qu'elle représente l'impératrice Hélène, mère de Constantin, mise au rang des saintes par l'Église. Voici sur quoi nous basons notre opinion :

Sainte Hélène, mère de Constantin le Grand, et femme de Constance Chlore, ayant été chargée par son fils, après le concile de Nicée, de surveiller la construction d'une église sur le lieu même où était mort le Sauveur, se rendit dans la Terre Sainte, en 325. Après avoir fait abattre les temples païens qui se trouvaient à Jérusalem, elle fit creuser les fondations d'une église sur le Calvaire, et les travaux mirent au jour des pièces de bois que l'on reconnut pour être des débris de la croix sur laquelle mourut le Sauveur. Sainte Hélène envoya ces saints débris à l'empereur Constance, et le souvenir de cet événement a été consacré par l'Église, dans la fête dite *l'invention de la vraie croix*. Ces détails nous paraissent donner l'explication de notre planche. Seulement, au lieu de se borner à représenter sainte Hélène portant les fragments de la croix, l'artiste l'a montrée, pour agrandir la scène et rappeler la construction de l'église, portant l'image de la montagne sainte. La femme qui marche à ses côtés, en tenant l'éponge et la lance, nous paraît être l'emblème de la religion. Le costume de sainte Hélène diffère de celui des autres

femmes peintes dans le manuscrit; c'est le costume impérial grec. Il se compose d'une robe longue, et d'un manteau de dessus qui n'est autre que la dalmatique. Ce costume reparaît dans les âges suivants, et nous le retrouverons encore sur des diptyques. Il s'est conservé sans changements pendant plusieurs siècles. Quelques archéologues pensent qu'il n'a jamais été porté, et qu'il ne faut y voir qu'une espèce d'exagération des artistes, qui s'efforçaient, en le chargeant d'or et de pierreries, d'exprimer tout ce que le luxe pouvait entasser de richesses sur les vêtements impériaux. Nous ajouterons pour notre part que rien ne justifie cette opinion, et nous la rapportons pour ne rien omettre de ce qui se rattache à notre sujet. Quoiqu'il en soit, nous recommandons encore ce costume aux artistes qui ont l'habitude de représenter les saintes grecques en robe à taille et en corsage ajusté.

DIPTYQUES CONSULAIRES.

(Bibl. impér., Cabinet des médailles.)

V[e] ET VI[e] SIÈCLES.

Les précieux monuments dont nous allons parler nous ramènent à plusieurs siècles en arrière, mais ils ont été figurés dans quelques ouvrages archéologiques d'une manière si défectueuse, qu'après un examen attentif, nous avons cru devoir les reproduire, quoiqu'en ne les plaçant pas strictement, dans notre texte, à leur place chronologique. Ces monuments sont des diptyques. Ce nom, on le sait, a été donné à des tablettes d'ivoire, de bois ou de métal, composées de deux feuillets qui se pliaient et se dépliaient comme la couverture d'un livre, et sur lesquelles, dans l'antiquité, on inscrivait les noms des consuls, des magistrats et la date des lois. A l'époque gallo-romaine, le diptyque était, à proprement parler, un monument commémoratif que les nouveaux consuls distribuaient au peuple, au sénat, aux villes, aux églises, ainsi qu'à leurs parents et à leurs amis, au moment où ils prenaient possession de leur charge. Ils y faisaient graver leur nom et sculpter leur effigie, et de la sorte le diptyque, qu'on appelait aussi *fastes*, devenait une espèce de calendrier historique, attendu que le nom du consul était donné à l'année pendant laquelle il remplissait ses fonctions (1).

(1) Des travaux importants sur les diptyques ont été publiés par Montfaucon, Gori, Passeri, Zornius, Donati. Millin a résumé les études de ces divers savants dans son *Dictionnaire des Beaux-Arts*, t. I, p. 447. — Voir aussi : Wiltheim, *Diptycon Leodiense ex consulare factum episcopale*. 1659, in-fol. — Le nom de diptyque a été improprement donné par des archéologues modernes aux bas-reliefs d'ivoire qui ornent les couvertures des manuscrits.

Au moyen âge, les diptyques eurent une autre destination. En même temps que l'on conservait ceux qu'avait légués l'antiquité, comme on conservait les pierres gravées, en donnant des noms de saints aux personnages qui s'y trouvaient représentés, on en fabriqua de nouveaux, les uns à deux feuillets, les autres, ce sont les triptyques, à trois feuillets pliants. On y sculpta en relief des sujets religieux; on les plaça sur les autels, comme cela se pratique encore dans l'église russe, et à l'intérieur des tablettes, on inscrivit des formules de prières, des noms de saints ou d'évêques. Ces noms et ces formules étaient écrits tantôt sur l'ivoire même, que l'on grattait comme un palimpseste, quand on voulait y mettre des noms nouveaux, tantôt sur du parchemin disposé entre les tablettes, comme des feuilles de papier dans nos reliures mobiles, et c'est grâce à la destination religieuse que leur donna le moyen âge, que ces curieuses tablettes sont arrivées jusqu'à nous; la plupart de celles que nous connaissons proviennent, en effet, du trésor des églises. Celles dont nous allons parler, d'après nos planches, appartiennent à la période gallo-romaine et sont exclusivement consulaires.

Le consul Flavius Felix. — Ce personnage, d'ailleurs très-obscur, est inscrit dans les fastes du consulat à l'année 428 de notre ère, ce qui donne la date exacte de l'exécution du diptyque (1) sur lequel son image se trouve reproduite avec son nom et ses titres, qui se lisent ainsi dans l'inscription placée au sommet de la tablette d'ivoire :

Fl. Felicis, v. c. com. ac. Mag. (2).

Flavius porte le bâton consulaire au bout duquel sont deux bustes que l'on croit être ceux de Valentinien et de Théodose le Jeune. Son costume se compose : 1° d'une tunique de dessous sans ornements, dans laquelle il faut voir, nous le pensons, le vêtement désigné sous le nom de *subarmalis*, c'est-à-dire qui est placé par-dessous l'armure; 2° d'une tunique de dessus très-richement brodée, *tunica palmata;* 3° de la prétexte; mais ce dernier vêtement n'est plus, comme au temps de

(1) Ce diptyque était conservé dans une église de Limoges. Des deux tablettes qui le composaient, une seule est arrivée jusqu'à nous, et l'inscription se trouve ainsi coupée en deux; mais Mabillon et Gori nous ont transmis cette seconde partie, où l'on voit que Flavius Félix était maître des deux milices, patrice et consul ordinaire.

(2) C'est à dire : *Flavii Felicis, viri clarissimi, comitis ac magistri.* — Voir sur ce diptyque : *Annales ord. S. Benedicti*, lib. XXXVII, 94. — Gori, *Thesaurus diptycorum*, t. I, p. 131, — et sur les diptyques de la bibliothèque impériale: Dumersan, *histoire du cabinet des médailles*, 1838, in-8, p. 18 et suiv.

la république, la robe bordée de pourpre, qui, le premier jour de la magistrature du consul, était suspendue devant les pénates, et qu'on transportait le lendemain au Capitole, pour y être exposée à la vue du peuple ; c'est une simple bande d'étoffe qui tourne autour des épaules, se replie ensuite autour des reins, et revient par-devant tomber jusqu'à mi-jambe, ce qui, suivant Ducange, lui fit donner plus tard le nom de *lorum*, ceinture. Cette réduction n'a rien, du reste, d'extraordinaire; elle est de tout point semblable à celle que subirent le *pallium* et la *stola*, et on peut la regarder comme une conséquence nécessaire des changements que le temps ou la différence des climats introduisaient dans les modes. Tout en prenant un costume nouveau plus élégant et plus commode, on voulait cependant conserver quelque chose des anciens costumes officiels, et de vêtements complets qu'ils étaient d'abord on les réduisit peu à peu à n'être plus que des insignes accessoires ; ce qui justifie ce que dit Ducange, à savoir que, si les ornements du Bas-Empire ne sont point absolument différents de ceux de la république, ils ne sont cependant plus les mêmes, tout en étant encore désignés sous les mêmes noms.

Quant au travail de ce diptyque, nous le croyons entièrement latin.

Le consul Magnus. — Le nom que nous donnons ici au personnage représenté sur notre second diptyque peut être contesté, nous le savons, attendu que ce diptyque ne porte aucune inscription, aussi le donnons-nous sous toute réserve. Le cabinet des médailles possède une autre tablette d'ivoire d'un travail moins parfait, mais dont l'ordonnance est identique. Le consul figuré sur cette seconde tablette y est désigné sous le nom de *Magnus*, et la ressemblance des deux portraits nous a fait adopter un rapprochement que plusieurs archéologues avaient déjà signalé. Si ce rapprochement est exact, il faut alors fixer la date de l'exécution du diptyque à l'année 518, époque du consulat de Magnus.

Malgré la différence des dates, le costume est ici exactement le même que sur le diptyque de Flavius Felix. Magnus est assis sur une espèce de trône, très-richement orné, et à dossier circulaire comme les siéges carlovingiens, c'est la *sella curulis;* il tient d'une main le bâton consulaire surmonté de l'aigle impériale, et de l'autre un morceau d'étoffe roulée. Cette étoffe c'est la *mappa circensis*, qu'on retrouve aussi sur les médailles, et que les consuls jetaient au milieu du cirque pour donner le signal des jeux qu'ils étaient tenus d'offrir au peuple lors de leur entrée en charge (1). Les deux femmes qui sont debout derrière le siége repre-

(1) Voir Ducange, *Gloss.* édition Didot, t. VII. — 11e part. *De imperatorum Constantinopolorum numismatibus dissertatio*, p. 246, 153.

sentent, suivant Ducange, Minerve et une autre déesse païenne, emblème des vertus du consul. Si grand que soit le respect qu'inspire le nom de Ducange, cette explication n'a point été adoptée, et les archéologues sont d'accord aujourd'hui pour voir dans ces deux figures les allégories des villes de Rome et de Constantinople. La femme casquée qui tient d'une main le bâton nommé *haste*, et de l'autre un petit disque, que l'on regarde comme la tessère, emblème des libéralités que le consul faisait au peuple, représente Rome, et la figure qui s'appuie sur un bouclier représente Constantinople. Ce qui se voit à la partie supérieure, audessus de la tête du consul, est une couronne de fleurs suspendue à une guirlande. Tout, dans ce diptyque, décèle une origine grecque.

LES MÉDECINS GRECS.

(Manuscrit de Dioscoride.—Bibliothèque impériale de Vienne en Autriche, VIe siècle).

Les personnages figurés sur ces planches sont tirés de l'un des plus anciens manuscrits grecs qui soient parvenus jusqu'à nous. Ce manuscrit trouvé à Constantinople en 1562 et acheté quelques années plus tard par l'empereur Maximilien, qui le fit transporter à Vienne, a été exécuté, ainsi que nous l'avons dit plus haut dans une note, sous la direction de Julia Anicia, fille de l'empereur Flavius Anicius Olybrius. qui vivait au VIe siècle. Il contient, comme le volume qui nous a fourni la figure d'*Esculape trouvant la bétoine*, les œuvres de Dioscoride, ainsi que divers fragments d'écrivains grecs d'une date postérieure. On en trouve une longue description dans la *Bibliotheca* de Lambecius, et les détails qu'a donnés ce savant nous dispensent de plus longues explications (1); nous nous contenterons donc d'indiquer ici les noms des personnages de nos planches.

Planche 1. — nº 1, Gallien; — 2, Apollonius; — 3, Cratevas; — 4, André; — 5, Dioscoride ; — 6, Nicandre ; — 7, Rufus.

Planche 2. — nº 1, Chiron ; — 2, Machaon ; — 3, Pamphile ; — 4, Xénocrate ; — 5, Niger ; — 6, Héraclide ; — 7, Mantias.

Ces médecins grecs, plus ou moins célèbres, ont vécu à des époques diverses. Quelques-uns d'eux, comme Chiron, appartiennent aux temps fabuleux, d'autres aux premiers siècles de notre ère. On trouvera dans Lambecius les détails historiques et biographiques qui les concernent.

(1) Vindebonæ, 1766, in-fol. T. I-II, p. 138 et suiv.

DIXIÈME SIÈCLE.

HELDRIC, ABBÉ DE SAINT-GERMAIN-D'AUXERRE. — SIÉGE DE LA VILLE DE TYR. — ADORATION DES IDOLES.

(Bibl. imp., n° 303, fonds lat. de Saint-Germain.)

Les trois miniatures ci-dessus ont été exécutées par Heldric, que saint Maiole, abbé de Cluny, plaça à la tête de l'abbaye de Saint-Germain-d'Auxerre, en 989. Heldric remplit pendant vingt et un ans les fonctions d'abbé, et mourut en 1010. Les auteurs de la *Gallia christiana* (1) disent qu'il était habile dans l'art de la peinture. On peut juger de son talent par les dessins que nous donnons ici; mais si barbares que soient ces dessins, ils n'en présentent pas moins pour l'histoire de l'art un très-grand intérêt, en ce qu'ils montrent combien la décadence avait été complète en France après l'extinction de la race carlovingienne. La manière vigoureuse de peindre la gouache que les artistes francs des VIIIe et IXe siècles avaient empruntée aux Byzantins, a complétement disparu ; on ne sait plus graduer les teintes ; les couleurs sont uniformément appliquées sur des traits grossièrement tracés à la plume ; les figures et les mains ne sont plus même coloriées, et quand par hasard le miniaturiste veut indiquer les carnations, il se borne à mettre sur la figure de ses personnages une petite plaque de vermillon, comme on le voit dans

(1) Voir sur Heldric : *Gallia Christ., op. monac. ord. s. Bened.*, t. XII. — p. 376. — *Annales ord. s. Bened.* 1703. T. I, — p. 319.

l'*Adoration des Idoles* et le *Siége de la ville de Tyr*. Nous insistons sur ces remarques, parce qu'elles constatent, pour la France, la complète disparition des procédés artistiques de l'époque dont nous nous sommes occupé précédemment, et que sous le rapport même du dessin, elles justifient le jugement que les écrivains du moyen âge ont porté sur le xe siècle, en l'appelant *l'âge de fer* de l'Église. Nous ajouterons que les monuments graphiques de cette époque sont d'une excessive rareté.

Heldric, abbé de Saint-Germain-d'Auxerre. — Cette planche, qui se trouve en tête du *Commentaire d'Haymon, évêque d'Halberstadt, sur Ézéchiel*, volume écrit et peint par Heldric, nous représente cet abbé, à genoux sur son prie-dieu, devant saint Germain d'Auxerre, patron de son abbaye; il porte, ainsi que saint Germain, la barbe longue, et il a, pour vêtement de dessus, la cape monastique, *cappa*, qui deviendra le type de la robe longue du moyen âge. Quoiqu'il ne tienne point de livre à la main, on ne peut douter cependant qu'en se peignant dans cette attitude en tête d'un volume qu'il avait écrit lui-même, il n'ait eu l'intention d'exprimer l'idée qu'il offrait, au saint placé devant lui, l'hommage de ce volume. Quant à saint Germain-d'Auxerre, quoiqu'il fût mort depuis longtemps à l'époque où vivait Heldric, il n'en est pas moins représenté vivant, et c'est toujours ainsi que sont figurés les saints, comme si les pieux artistes des vieux âges avaient voulu signifier par-là que ceux qui meurent dans le Christ triomphent éternellement de la mort. Germain, dont la tête est nimbée, a pour vêtement de dessous la robe longue; les deux bouts de son étole pendent sur cette robe, comme sur les robes des évêques carlovingiens; il porte pour vêtement de dessus la chasuble à l'antique, mais déjà modifiée.

Siége de la ville de Tyr. — On lit dans Ézéchiel : « Le Seigneur a dit : Voilà que j'amènerai à Tyr de la terre de l'aquilon Nabuchodonosor, roi de Babylone... Il t'environnera de retranchements; il comblera tes fossés, et il élèvera contre toi son bouclier... Il dressera contre tes murs les mantelets et les béliers, et il renversera tes tours avec ses machines de guerre (1). » Heldric, dans notre miniature, n'a fait que traduire, de la façon la plus vulgaire, les versets que nous venons de citer. Au centre de cette miniature on voit la ville de Tyr; elle se compose, comme les plus anciennes forteresses du moyen âge, d'une première enceinte continue

(1) XXVI, 7-8-9.

formée par des palissades; vient ensuite un mur percé d'une porte et surmonté de créneaux, et derrière ce mur une espèce de donjon figuré par deux tours. Au sommet de ces tours, à droite et à gauche, on voit pendre des boules suspendues à des cordes; nous croyons reconnaître dans cet instrument les *flagella muralia* ou fleaux de siége des Romains. Tout imparfaite que soit cette prétendue représentation de la ville de Tyr, elle n'en offre pas moins un grand intérêt archéologique, puisqu'elle nous donne l'un des plus anciens dessins de l'architecture militaire française qui soit arrivé jusqu'à nous.

Les personnages, placés à l'extérieur de la forteresse et qui figurent les soldats de Nabuchodonosor, ne sont pas moins intéressants sous le rapport historique. Sans parler de leur costume, où se retrouve le *sagum* comme vêtement de la partie supérieure du corps, on remarquera, dans les deux groupes placés au haut de la miniature, la targe ou bouclier rond garni au centre de la pointe connue sous le nom d'*umbo* et que nous avons déjà vue sur les boucliers carlovingiens. Ce qu'il y a de particulier ici, c'est que cette targe est la seule arme défensive des combattants. On remarquera également dans le bas de la planche les espèces de béliers montés sur deux roues, que les assiégeants dirigent contre les palissades pour les renverser, et les arbalètes à détente, dont deux soldats semblent tourner les traits contre la forteresse. C'est là la plus ancienne représentation de cette arme qui nous soit connue dans les dessins du moyen âge. Antérieurement à notre miniature, on ne voit aux mains de quelques archers, figurés dans les manuscrits, que des arcs à l'antique formés d'un morceau de bois courbe et d'une corde. Ici, l'arc a disparu, et tandis que les béliers et les boucliers avec l'*umbo* nous rappellent encore la tradition romaine, l'arbalète nous indique que nous sommes déjà en plein moyen âge. Quant à l'espèce d'entonnoir peint en bleu, qui se trouve placé au pied de la palissade, nous ne saurions dire au juste ce qu'il représente; peut-être faut-il y voir une espèce de trou de mine, à l'aide duquel les assiégeants cherchaient à s'approcher de la palissade pour l'incendier. Nous donnons cette explication sous toute réserve, en ajoutant toutefois que les mines étant déjà habilement employées dans les siéges par les Gaulois, comme on le voit par le témoignage de César, il n'y aurait rien d'étonnant que l'usage s'en fût conservé au xe siècle. L'extrême imperfection du dessin rend d'ailleurs ici les explications fort incertaines.

Adoration des idoles. — C'est encore le texte d'Ézéchiel qui va nous donner le sens de cette miniature. Le prophète, dans son huitième chapitre, reproche aux fils

d'Israël d'avoir adopté les idolâtries des nations étrangères, et c'est Dieu lui-même qui lui révèle les impiétés dont ils se sont rendus coupables. La scène se passe dans le temple des Juifs. « Fils de l'homme, dit le Seigneur au prophète, perce la muraille. » Et le prophète ajoute : « Quand j'eus percé la muraille une porte s'ouvrit, et le Seigneur Dieu me dit : « Entre et regarde quelles abominations ces hommes commettent ici. » Étant entré je vis une quantité de figures qui représentaient des reptiles et des animaux. C'était une chose abominable. Toutes les idoles de la maison d'Israël étaient peintes tout autour de la muraille. Soixante-dix vieillards de la maison d'Israël se tenaient devant les peintures; chacun d'eux avait un encensoir à la main... » Le prophète voit ensuite des femmes assises pleurant Adonis, et les enfants de Judas approchant de leurs narines des branches de laurier. (Chap. VIII, v. 8, 9, 10, 11, 14, 17.) Tous les détails de cette vision sont fidèlement reproduits sur notre planche. A droite du spectateur, Dieu dans un nuage parle à Ézéchiel. Au-dessous, et dans le premier corps de bâtiment, Ézéchiel en robe bleue et en manteau jaune doublé de rouge, regarde, en s'appuyant sur le montant d'une porte, les vieillards qui encensent les idoles, lesquelles sont figurées par des monstres jaunes et rouges peints sur une bande bleue qui se trouve sous le toit du temple. Dans les compartiments suivants, quatre femmes dans l'attitude de la douleur pleurent aux pieds d'Adonis, représenté par un homme entièrement nu. Viennent ensuite les enfants d'Israël, portant à leurs mains des branches de laurier; enfin, dans le dernier compartiment, on voit le tabernacle, simulé par une espèce de huche entrouverte. Il était impossible de rendre d'une manière plus vulgaire, la grande scène décrite dans la vision du prophète, et on sent là, dans toute sa barbarie, le procédé trivial des artistes du moyen âge, qui n'ont jamais que le sentiment de la réalité de leur époque.

SAINT MATHIEU. — SAINT MARC. — SAINT LUC. — SAINT JEAN.

(Biblioth. impér., 70. G.).

Le volume qui nous a fourni ces quatre dessins ne contient point d'autres miniatures de personnages ; il se compose de trois cent quatre-vingt-douze feuillets in-8°, et sur le dernier de ces feuillets se trouvent deux lignes en écriture grecque cursive, indiquant que le livre a été écrit sous le règne de l'empereur Nicéphore ; mais M. Hase, auquel nous avons soumis l'examen de cette note, pense qu'elle est d'une date beaucoup plus récente que le reste du manuscrit, et qu'on ne peut par conséquent s'en autoriser pour déterminer d'une manière certaine l'ori-

gine du livre, dans lequel on retrouve du reste l'incontestable cachet du xe siècle. C'est d'après l'opinion de l'illustre savant que nous rangeons à cette date nos quatre évangélistes.

Dans les manuscrits grecs du Nouveau-Testament, ainsi que dans les manuscrits carlovingiens, les évangélistes sont toujours représentés assis, à côté d'un pupitre, et dans l'attitude d'hommes occupés de la composition d'un livre. Ici, par exception, ils sont debout, et au lieu d'écrire ils lisent, ou tiennent un livre à la main.

Il est impossible de n'être point frappé de la beauté tout à fait antique de ces figures qui offrent l'un des types les plus parfaits de l'art grec, et qui forment un contraste si singulier avec les monuments artistiques de l'Europe occidentale à la même époque. Nous avons tout lieu de penser que ces évangélistes ne sont que des copies de figures beaucoup plus anciennes, et ce qui nous confirme dans cette opinion, c'est que nos personnages ont le costume païen, tel qu'on le portait en Grèce, au siècle d'Auguste. Ce costume, identique dans les quatre planches, se compose d'une tunique de dessous, sur laquelle on voit une bande étroite peinte en or, ou d'une couleur plus foncée que la tunique elle-même ; cette bande passe sur l'épaule, et elle reparaît au bas de la robe, dans la partie qui n'est point couverte par le manteau; c'est l'ornement antique désigné sous le nom de *clavus*. Quant au manteau, c'est le *pallium* dans toute son ampleur primitive, tel que le portaient les païens bien avant la réduction que lui fit subir le christianisme, lorsqu'il l'eut adopté comme insigne des hautes dignités de l'Église et qu'il l'eut décoré de cette croix dont Constantin marqua le drapeau des Césars.

La comparaison de ces belles miniatures avec celles qui ont été exécutées en Occident à la même époque, montre avec la dernière évidence que le xe siècle, qui fut chez nous comme l'apogée de la barbarie artistique, fut au contraire, chez les Byzantins, une des plus belles époques de l'art.

OTHON II ET THÉOPHANIE.

(Musée de Cluny, n° 387.)

Ce bas-relief est-il un fragment de diptyque, ou bien une plaque d'ivoire appliquée primitivement sur la couverture d'un manuscrit? C'est ce qu'il est impossible de dire. D'après le livret du musée de Cluny, il représenterait le mariage d'Othon II, empereur d'Occident, avec Théophanie, fille de Romain II, empereur de Byzance; mais nous croyons qu'au lieu d'un mariage, il faut y voir un couronnement. Or, l'empereur Othon ayant succédé à son père, en 973, c'est à cette date

qu'il faut rapporter l'exécution du bas-relief. Nous avons vu dans les miniatures carlovingiennes la main divine posant la couronne sur la tête du prince; ici la main divine est remplacée par la personne même du Christ, lequel se tient debout sur un piédestal travaillé à jour. A sa droite et à sa gauche, l'empereur et l'impératrice sont placés sur des tabourets plus bas. Ils ont tous deux le costume traditionnel de leur dignité. Le personnage prosterné au-dessous du tabouret de l'empereur serait, suivant le livret du musée, le donateur du bas-relief; dans tous les cas, il est probable que c'est lui qui se trouve désigné dans l'une des légendes explicatives sous le nom de *Jean*. Ces légendes, écrites en caractères grecs et latins, signifient : *Jésus-Christ. — Othon, empereur des Romains. — Théophanie, impératrice auguste. —Seigneur, secourez votre serviteur Jean Ch.....*—Le livret fait remarquer avec raison que la date en chiffres arabes, placée entre le Christ et Théophanie, est une addition moderne, et que de plus elle est fautive, attendu que ce n'est pas 937, mais 973 qu'il faut lire.

L'alliance d'Othon et de Théophanie est un événement important pour l'histoire des arts en Allemagne, en ce sens qu'elle fixa des Grecs à la cour des empereurs d'Occident, et qu'elle fut le signal, ainsi que nous l'avons dit plus haut, d'un grand mouvement artistique dans les pays d'outre-Rhin.

ROI.

(Bibl. imp. Psalterium, s. g. L., n° 30.)

Ce personnage représente le roi David, qui est entouré dans le manuscrit des quatre compagnons. Le trait de ce dessin est fort exact, mais nous devons laisser à M. Seré la responsabilité du coloris et de l'encadrement. Ce qu'il y a de plus remarquable dans cette miniature, c'est la lyre à huit cordes, de forme antique, que tient David (1).

DIACRE. — PERSONNAGES NOBLES. — ROI. — ÉVÊQUE.

(Tiré d'un manuscrit de la Bibl. imp., de l'an 989.)

Ces quatre figures ont été reproduites par M. Seré, d'après Willemin, ainsi que l'indication du manuscrit qui les contient. Comme il nous a été impossible, d'après

(1) Le manuscrit auquel cette planche est empruntée contient une très-curieuse figure du Christ en croix, habillé d'une tunique tombant jusqu'aux pieds.

la vague indication ci-dessus, de retrouver ce manuscrit et d'en vérifier la date, nous nous bornerons à renvoyer nos lecteurs aux explications qui se trouvent dans Willemin.

PORTEMENT DE RELIQUES.

(Miniature d'un manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles.)

Cette planche, exécutée par M. Seré, représente l'une des scènes religieuses les plus importantes du moyen âge, c'est-à-dire une procession portant solennellement des reliques. Le vers latin qui se trouve au-dessus de la châsse, explique le sens de la miniature :

Multi curantur, cum corpora sancta levantur;

« Un grand nombre d'hommes sont guéris, lorsqu'on promène les corps saints. » On voit, en effet, sur le premier plan, une foule de gens infirmes, dont quelques-uns se tournent vers les reliques, comme pour leur demander la guérison de leurs maux.

SALOMON. — HÉRODE. — ZACHARIE. — LA VIERGE MARIE.

(Bibl. imp., 64. G.)

Le manuscrit auquel ces planches ont été empruntées peut être regardé comme l'un des plus beaux de tous ceux que possède la Bibliothèque impériale. Il porte sur sa reliure les armes de Henri IV, et contient les quatre Évangiles. Les feuillets 1 à 9 sont occupés par une épître d'Eusèbe et le canon des Évangiles. Ce canon est encadré dans des espèces de portiques admirablement ornés, et surmontés de figures d'animaux et d'oiseaux exécutés avec une finesse sans égale. En tête de chacun des quatre Évangiles se trouvent des figures qui représentent saint Mathieu, saint Marc, saint Luc et saint Jean. Ces évangélistes sont assis, et deux d'entre eux sont occupés à écrire sur leurs genoux. Ils ont tous à leurs côtés des espèces de bureaux surmontés d'un pupitre tournant sur lequel sont déposées des feuilles de manuscrits. Sur la tablette et dans l'intérieur de ces bureaux, on voit les instruments dont on se servait pour écrire au x[e] siècle.

Le texte de chaque évangéliste est précédé de quatre feuillets contenant des prolégomènes historiques. Sur le recto du premier de ces feuillets se trouve un cartouche à fond d'or d'une très-belle exécution; puis, au verso et au recto du verset suivant, on voit des dessins de personnages disposés aux quatre angles des

pages, de telle sorte que le texte placé entre ces dessins prend la forme de la croix; et c'est là, en paléographie, une combinaison mystique tout à fait particulière à l'art grec. Sauf un petit nombre de groupes, les dessins dont nous venons de parler n'offrent qu'un seul personnage, jeté pour ainsi dire sur le parchemin comme une découpure, sans fond, sans terrain et sans ciel. Quant aux costumes, on remarquera que ceux d'Hérode et de Salomon reproduisent, sauf quelques variantes, le type impérial que nous avons déjà rencontré. Celui de Zacharie offre un ensemble tout à fait exceptionnel. Quant aux habits de la Vierge, ils diffèrent sensiblement par la couleur de ceux qu'on trouve au moyen âge dans les miniatures des peintres de l'Église latine. Ces derniers employent en effet, pour les robes et manteaux de la Vierge et de son divin fils, des bleus très-vigoureux et des rouges foncés, tandis que les peintres byzantins donnent à ces mêmes vêtements des teintes beaucoup plus pâles. Le catalogue de la Bibliothèque impériale fixe au xe siècle la date du manuscrit qui contient les dessins dont nous venons de parler, et l'on peut avoir confiance en cette indication, quand on sait que le catalogue de l'ancien fonds grec a été rédigé sur les notes de Ducange.

Sous le rapport de l'art, ces quatre figures donnent lieu à quelques remarques intéressantes : ainsi, en prenant pour point de comparaison le *saint Grégoire* de l'empereur Basile, on voit que plus on s'éloigne de l'antiquité, plus la composition des sujets devient monotone. Dans le *saint Grégoire* la mise en scène offre souvent beaucoup de mouvement et d'animation, et les personnages sont groupés avec une grande variété; dans les âges suivants, au contraire, la composition est beaucoup moins vivante. les figures se suivent sans arrangement, et dans les mêmes groupes elles présentent une singulière uniformité. Il suffit de comparer nos diverses planches entre elles pour reconnaître l'exactitude de cette observation.

Sous le rapport du dessin anatomique, la différence est encore très-sensible entre les diverses époques. Vers le xie siècle les figures deviennent plus longues. plus maigres et les draperies beaucoup plus serrées autour du corps. Le coloris subit également une modification notable. Les tons sont moins habilement dégradés, et les teintes bleues, rouges et vertes n'ont point la finesse que nous avons rencontrée dans les miniatures d'une date plus ancienne.

Si nous jugeons maintenant au point de vue particulier les quatre figures qui nous occupent, nous dirons que celle de la Vierge est de beaucoup la plus remarquable. Le mouvement des bras et des mains mérite d'être signalé, attendu qu'il appartient exclusivement à l'art chrétien, et que l'on ne trouve rien de semblable

dans l'antiquité ; il y a là, dans ce geste plein de tendresse, une sorte de bénédiction adressée au genre humain, et l'on conçoit que le polythéisme n'ait jamais eu de pareilles inspirations. La figure de Salomon présente aussi un grand caractère ; le dessin en est très-hardi, mais la couleur un peu crue, et beaucoup moins harmonieuse que dans le *saint Grégoire*. Quant aux figures d'Hérode et de Zacharie, elles sont incontestablement inférieures à celles dont nous venons de parler.

En terminant ces observations, nous nous faisons un devoir de remercier notre habile collaborateur, M. Ciappori, qui a bien voulu, dans tout le cours de notre travail, nous communiquer des notes sur la partie artistique. Si nos lecteurs ont trouvé quelque nouveauté dans nos remarques sur la peinture byzantine, nous sommes heureux de reconnaître que nous devons beaucoup à sa grande expérience et à ses conseils.

XIe SIÈCLE

L'ANNONCE AUX BERGERS. — LES MAGES. — L'ADORATION DES MAGES.

(Bibl. imp., S. G. L., no 434.)

Les deux miniatures ci-dessus se trouvent dans un traité de chronologie qui se termine à Henri Ier, roi de France, lequel monta sur le trône en 1031. Les sujets sont faciles à reconnaître. A côté de l'ange et des bergers, on voit la Vierge couchée sur un lit et se tournant vers l'enfant Jésus, emmaillotté dans son berceau. Au-dessous, les trois rois Mages, à cheval, marchent dans la direction de l'étoile conductrice, que le premier d'entre eux indique du doigt à ses compagnons. Sur la seconde planche, les Mages offrent leurs présents au Sauveur, qui est assis sur les genoux de sa mère. On remarquera d'abord, dans ces miniatures, la forme du lit de la Vierge, percé de petites arcades romanes, et la manière dont le Christ est emmaillotté de bandelettes. Cette manière d'arranger les enfants au berceau, toute gênante qu'elle fût, s'est maintenue sans changement jusqu'au XVIe siècle. On remarquera également la forme singulière des ailes des anges placés au-dessus des rois Mages, ainsi que la forme des selles sur lesquelles ces rois sont assis. Ces selles, dont le type se perpétue à travers le moyen âge, se relèvent par-derrière comme nos vieilles selles à la française, et sont construites de manière à tenir le cavalier solidement assis sur sa monture. Quant au costume des rois, tel qu'il se voit dans l'*Adoration*, nous le croyons en grande partie un costume de fantaisie. Nous n'avons pas besoin de dire quel contraste barbare le dessin de ces planches forme avec les dessins grecs de la même époque. La manière dont les Mages se tiennent à cheval, la gesticulation bizarre à laquelle ils se livrent en présence de la Vierge, l'absence de proportions anatomiques, comparées à la placidité et à la régularité des Byzantins, montrent mieux que tout ce que l'on pourrait dire, la distance qui

séparait, sous le rapport de l'art, les deux civilisations. Il faut reconnaître cependant que, malgré leurs imperfections, nos deux dessins sont déjà très-supérieurs au *Siége de Tyr* et à *l'Adoration des idoles*. C'est qu'en effet, l'an mil ayant été attendu avec effroi dans toute l'Église d'Occident, comme l'époque marquée pour la fin du monde, un découragement universel s'était emparé des esprits, et la stérilité et la barbarie qui marquent la fin du xe siècle peuvent être attribuées en grande partie à cette croyance; mais quand cette année menaçante fut passée, le monde, tout étonné de vivre encore, reprit son labeur habituel, et il y eut une sorte de renaissance constatée par de nombreux témoignages contemporains.

LABOUREURS ET CHARPENTIERS. — REINE. — CHEVALIER ARMÉ DE PIED EN CAP. — RADEGONDE, FEMME DE CLOTAIRE Ier.

Sur ces trois planches, exécutées par M. Seré, deux offrent la réunion, sur la même page, de sujets empruntés à divers manuscrits. Les quatre petits personnages qui piochent et bêchent la terre ou travaillent le bois, ont été publiés par Willemin; ce sont de curieux modèles de costumes populaires. Les ouvriers qui piochent ont les jambes et les pieds nus, tandis que les charpentiers ont les jambes couvertes, et portent des brodequins. Or, quand on sait que pendant le moyen âge, et même à une époque assez rapprochée de nous, les paysans marchaient jambes et pieds nus, on peut croire que le miniaturiste qui a exécuté ces quatre figures, a représenté d'un côté des paysans, et de l'autre des ouvriers des villes.

Le *chevalier armé de pied en cap* nous offre le modèle complet d'une armure de mailles, c'est-à-dire d'une armure formée par des anneaux de fer soudés entre eux. Ce n'est qu'à l'époque à laquelle nous sommes parvenus, c'est-à-dire au xie siècle, que l'on commence à porter l'armure enveloppant tout le corps, *armatura integra*. En effet, nous avons vu précédemment, sous les Carlovingiens, que les soldats n'ont que la partie supérieure du corps protégée par des armes défensives, qui sont : le casque, la cuirasse et le bouclier à la romaine. Les bras, le bas du tronc, ainsi que les cuisses et les jambes, ne sont couverts que par des vêtements d'étoffe. Nous avons vu, en outre, que, si l'on s'en rapporte à la miniature du Siége de Tyr, on peut croire qu'au xe siècle on n'avait conservé qu'une seule arme défensive, le bouclier. Maintenant nous entrons dans une période nouvelle, et nous trouvons l'armure de mailles complète, ce qui fait en trois siècles trois change-

ments dans l'équipement militaire. L'armure de mailles se maintient jusqu'au XIVe siècle. Elle est alors remplacée par l'armure à charnières et en fer battu, et l'on peut même fixer d'une manière précise à l'année 1340 la date de ce dernier changement. Nous recommandons cette date aux artistes, car on a commis, par rapport à l'emploi de ces deux espèces d'armures, les mailles et le fer plat, de singuliers anachronismes. Avant 1340, le casque seul est en fer, et si l'on ajoute à la maille, pour protéger certaines parties du corps, quelques pièces de fer, ce ne sont que des accessoires qui ne changent point le type général de l'armement. Le petit drapeau pointu qui se voit à la lance de notre chevalier, est le pannonceau qu'on attachait à cette arme pour former étendard. L'usage s'en est conservé dans presque toute l'Europe pour les troupes à cheval armées de la lance. Pour ce qui est de la figure intitulée *Reine*, par M. Seré, et pour celle de *Radegonde*, nous n'avons rien de particulier à en dire, si ce n'est qu'il faut remarquer le stylet et les tablettes en forme de diptyques que cette dernière tient à la main, ainsi que les plaques garnies de perles qui ornent ses épaules et l'un des côtés de sa robe.

SALOMON. — L'ANGE DU BAPTÊME. — JÉSUS ET LES APÔTRES. — LA RÉSURRECTION.

(Bibl. imp., n° 74 G.)

Ces planches sont tirées d'un texte des quatre Évangiles, petit in-4° de 216 feuillets, que nous avons tout lieu de regarder comme ayant été exécuté dans les premières années du XIe siècle. On peut estimer à près de trois cents les sujets représentés dans ce volume. Ces sujets sont traités avec une très-grande délicatesse, et ils sont presque tous d'une conservation parfaite. Ils se rapportent exclusivement à l'histoire de l'Ancien et du Nouveau-Testament.

SALOMON. — Ce prince est ici figuré conformément aux instructions du *Guide de la Peinture*, c'est-à-dire jeune et imberbe, comme pour témoigner de la précocité de sa sagesse. Il semble donner aux vieillards dont il est entouré des explications et des avis. Deux de ces vieillards, ceux qui sont le plus près de lui, paraissent l'interroger, et les trois autres témoignent par leurs gestes l'admiration que leur causent ses réponses. Les larges bandes dorées qui passent sur les épaules de Salomon, et que portent également deux des vieillards qui l'entourent, rappellent la prétexte consulaire dont nous avons parlé plus haut.

L'ange du baptême. — Cette planche, dont la composition est indiquée dans le *Guide de la Peinture*, représente le baptême du Christ. L'ange n'est autre que saint Jean-Baptiste, que l'Église grecque représente toujours avec des ailes. Il semble inviter le Christ à entrer dans le Jourdain, et le Sauveur, debout sur la rive, se dispose, en joignant les mains, à le suivre dans les eaux du fleuve. Nous n'avons pas besoin de faire remarquer combien cette manière de peindre le baptême de Jésus est différente de celle qui est usitée dans l'Église latine. Nous ferons remarquer également que la figure d'ange qui se voit dans cette planche, ne ressemble en rien à la forme que les peintres grecs donnent d'habitude aux esprits célestes. Tandis que dans l'Église latine les anges sont figurés comme celui qui se voit ici, c'est-à-dire avec un corps humain complet dans toutes ses parties, dans l'Église grecque, au contraire, on ne les représente jamais que par une tête à laquelle sont adaptées des ailes qui l'entourent de tous les côtés. Les Byzantins, dont le mysticisme était beaucoup plus subtil que celui des Latins, voulaient sans doute donner par-là une idée plus élevée de la nature purement spirituelle des anges.

Jésus et les apôtres. — Comme détails, cette scène n'offre rien de particulier: elle se rapporte en quelque sorte aux généralités de la vie du Christ, et nous n'avons à en parler que sous le rapport de l'exécution et du costume. Tous les personnages, à l'exception d'un seul, portent le bras gauche caché sous le manteau, et c'est là une pose traditionnelle tout à fait particulière à l'art byzantin. Les personnages qui se trouvent à gauche, par rapport au spectateur, sont exactement drapés de la même manière. Les manteaux qui les couvrent forment sur l'un de leurs genoux un pli parfaitement identique, et leurs pieds sont posés de même. On retrouve dans l'autre groupe la même symétrie, et à l'exception du premier apôtre qui étend les mains vers le Christ, les draperies, les attitudes, la pose des pieds sont encore les mêmes. Cette régularité dans l'esquisse des groupes est encore un cachet distinctif des peintres grecs. Le costume des apôtres placés à la droite du spectateur rappelle, dans les vêtements de dessus, la chasuble à l'antique dont nous avons parlé à l'époque carlovingienne. Trois de ces apôtres ont une coiffure qui n'est point sans analogie avec le capuchon des moines. Dans un travail intéressant sur les fresques du mont Athos, dont nous aurons occasion de parler plus loin, Dominique Papety (1) dit que les peintres byzantins proportionnent la

(1) *Revue des Deux-Mondes*, 1er juin 1847.

grandeur des figures à l'importance du rôle qu'ils attribuent aux personnages: qu'ainsi les saints augmentent de taille à mesure qu'ils sont placés plus près du Christ et que celui-ci les dépasse tellement qu'on ne voit jamais que son buste. Cette remarque peut être exacte pour les fresques, mais elle ne l'est point pour les miniatures des manuscrits, et dans ces dernières la taille du Christ est toujours la même que celle des figures dont il est accompagné.

La résurrection. — La manière dont la Résurrection est ici représentée diffère entièrement, on le voit, de celle qui était usitée dans l'Église latine. Elle est pour ainsi dire moins mélodramatique que dans cette dernière, et par cela même elle n'en est que plus animée et plus vivante. Le Christ, dans cette attitude sereine que lui donnent toujours les peintres grecs, est placé au sommet d'une petite éminence, sur laquelle on voit divers instruments de la Passion. Il invite l'incrédule Thomas à toucher du doigt la plaie qu'il porte au flanc, et celui-ci semble s'approcher avec une curiosité mêlée de crainte. Les autres apôtres sont placés sur le second plan, les pieds dans des sépulcres vides, comme si l'artiste avait voulu exprimer par-là que la mort, vaincue par le Christ, a été obligée de lâcher sa proie.

SAINT LÉONCE. — SAINT JACQUES LE PERSAN. — SAINT GEORGES. — SAINT MERCURE.

(Musée du Louvre.)

Ces quatre figures, dessinées par Dominique Papety dans le couvent d'Aghia Labra, au mont Athos, ont été exposées dans le salon de 1847, et sont restées depuis au musée du Louvre. Elles font partie d'une vaste fresque attribuée par la tradition à un moine du nom de Pantélinos, et la fresque de laquelle elles sont tirées a été décrite en détail par l'artiste que nous venons de citer dans la *Revue des Deux-Mondes*, nº du 1er juin 1847. Nos quatre saints semblent appartenir à la plus belle période de l'art byzantin; mais comme on ignore l'époque à laquelle vivait Pantélinos, on ne peut assigner à leur exécution aucune date précise, et nous les plaçons ici pour terminer la série des planches byzantines.

Le premier de ces saints, Léonce, offre, ainsi que les autres, un remarquable mélange d'antiquité et de moyen âge; il porte avec la chlamyde et le bouclier romain une sorte de plastron dont nous n'avons pas trouvé de modèle ailleurs. Les Églises grecque et latine honorent plusieurs saints du nom de Léonce; mais nous pensons que celui qui se voit sur notre planche n'est autre que saint Léonce de

Tripoli de Phénicie, dont la fête est indiquée au 18 juin dans le *Martyrologe universel* de Chastelain.

Saint Jacques le Persan, ou plutôt saint Jacques de Nisibe, s'est rendu célèbre en délivrant cette ville dont il était évêque, au moment où elle fut assiégée par Sapor II, roi de Perse. Il envoya contre l'armée de ce prince une multitude de moucherons et d'insectes qui mirent en fureur les chevaux et les éléphants de l'armée persane, et forcèrent Sapor de renoncer à son attaque. On croit qu'il mourut sous le règne de l'empereur Constance, et par conséquent avant l'an 361.

Saint Georges, qui vivait au ve siècle, occupait, suivant la tradition, un grade élevé dans l'armée romaine. Son nom est très-célèbre chez les chrétiens et même chez les musulmans, qui lui attribuent plusieurs miracles. Dans l'Église latine, il est figuré à cheval, terrassant le dragon, et l'on voit, par notre planche, combien la représentation grecque diffère de celle qui est devenue populaire chez nous (1).

Saint Mercure, le quatrième des saints d'Aghia Labra, était un militaire du IIIe siècle. Dans l'Église latine on le représente à cheval, recevant une épée de la main d'un ange et tuant Julien l'Apostat.

Nous avons dit, à propos de Salomon et d'Hérode, que les figures du manuscrit 64 G. de la Bibliothèque impériale étaient jetées sur le parchemin comme des découpures. On peut faire la même remarque à propos des dessins dont nous parlons. Dans la fresque d'Aghia Labra, saint Georges, saint Mercure et les autres saints sont placés à côté les uns des autres sans qu'il y ait entre eux aucun lien de composition.

ÉQUIPEMENT MILITAIRE. — COURONNES ET CERCLES.

(IX, X et XIe siècles.) (du VIe au XIe siècle.)

Cette planche, ainsi que la suivante, ont été exécutées par M. Seré, d'après le système que nous avons déjà signalé, c'est-à-dire que les objets qui s'y trouvent dessinés sont de dates et de provenances différentes. Nous n'avons rien à dire des casques, et, quant aux couronnes, nous ferons remarquer qu'elles ont été quelquefois dessinées d'après des monuments postérieurs de plusieurs siècles aux personnages auxquels elles ont appartenu. Voici, du reste, d'après M. Seré, l'indication des origines. Nous laissons à cet artiste l'entière responsabilité de ces

(1) Voir sur saint Georges, Théophile Raymond, *Hagiologium Lugdunense*. Lyon, 1662, p. 337, 352. — Ce livre est très-curieux pour l'iconographie chrétienne.

indications, ainsi que celle des dates qu'il assigne aux objets figurés sur cette planche.

1. *Couronne de Pabo*, dit *la colonne des Bretons*. — 2. *Couronne de Frédégonde*. — 3. IXe siècle. *Couronne d'un prince*; — miniature d'un manuscrit de la Bibliothèque Cottonienne, à Londres. — 4. VIIe siècle. *Cercle d'une princesse*; — miniature du manuscrit de la Sainte-Chapelle, Bibliothèque impériale de Paris. — 5. Xe siècle. *Cercle d'une reine*; — miniature du *Psalterium*, manuscrit n° 30, Bibliothèque impériale de Paris. — 6. IXe siècle. *Couronne de Charles le Chauve*; — miniature de la *Bible* de cet empereur, au Musée des Souverains du Louvre.—7. IXe siècle. *Couronne de Lothaire*; — miniature de l'*Évangéliaire* de cet empereur, au Musée des Souverains du Louvre. — 8. Xe siècle. *Couronne d'un prince*; — miniature du manuscrit *Evangeliorum*, n° 82, à la Bibliothèque de Trèves. — 9. IXe siècle. *Couronne de Carloman*; — d'après la figure de cet empereur, placée dans le mur de l'Église de Fulde. — 10. Xe siècle. *Couronne d'un roi*. — 11. IXe siècle. *Couronne de Charlemagne*; — sur une peinture du IXe siècle, représentant cet empereur, et conservée au Vatican. — 12. XIe siècle. *Couronne d'un prince*;—miniature de *Jeremias Apocalypsis*, manuscrit de la Bibliothèque de Dusseldorf. — 13. *Couronne d'une reine*; — miniature du manuscrit n° 104, à la Bibliothèque impériale de Paris. — 14. Xe siècle. *Couronne d'un roi*; — miniature d'un manuscrit daté de l'année 989, à la Bibliothèque impériale de Paris. — 15. IXe siècle. *Couronne de Charles le Chauve*; — d'après les *Heures* dites *de Charles le Chauve*. — 16. Xe siècle. *Couronne d'un roi*.

LES CAVALIERS DE L'APOCALYPSE. — LA FIGURE DE LA GRANDE BABYLONE.

(Biblioth. imp., supplément latin, 1075).

Ces deux planches sont tirées d'un manuscrit de l'Apocalypse, qui provient du monastère de Saint-Sever sur l'Adour, et qui a été écrit et peint sous le troisième abbé de cette maison, Grégoire, qui la gouverna pendant quarante-quatre ans, de 1028 à 1072. — La représentation des cavaliers se rapporte aux versets 2 et 4 du chapitre VI de l'Apocalypse dans lequel il est dit : « Je vis paraître un cheval blanc, celui qui était dessus avait un arc.... Il sortit aussitôt un autre cheval qui était roux, on donna une grande épée à celui qui était dessus. » — La figure que nous avons, intitulée *La grande Babylone*, a été inspirée par le chapitre XVII, c'est : « la femme vêtue de pourpre et d'écarlate, qui porte à la main un vase d'or, plein des abominations et des impuretés de sa fornication..... C'est la grande Babylone, enivrée du sang des saints. » La bête sur laquelle elle est assise, c'est la bête qui doit monter de l'abîme et périr ensuite sans ressource (v. 4, 5, 6, 8).

Le style étrange de ces deux dessins, leur dureté, la crudité du coloris offrent un type tout à fait à part dans lequel nous croyons reconnaître l'influence de l'école espagnole.

XIIe SIÈCLE.

SAINT GERMAIN DE PARIS. — SAINT VINCENT.

(Bibl. imp., fonds Saint-Germain latin, 192.)

Ces deux sujets, réunis sur la même page, nous offrent encore un échantillon de la peinture par légères teintes plates, que nous avons déjà rencontrée dans les siècles précédents. Le volume auquel ils sont empruntés porte à la dernière page une curieuse formule de malédiction contre ceux qui pourraient le dérober ou le mutiler, ce qui prouve le prix qu'on attachait aux livres, à cause de leur grande rareté. Une formule analogue est répétée sur le rouleau que saint Vincent tient à la main. Sur celui que porte saint Germain se trouve la recommandation de prier pour le scribe qui a écrit le manuscrit.

La figure de saint Germain présente un curieux specimen du costume épiscopal au XIIe siècle. L'habillement de ce saint se compose : 1° par-dessous, d'une robe longue à manches serrées au poignet, qui tombe jusqu'aux pieds, et sur laquelle on voit pendre les deux bouts de l'étole, réunis l'un contre l'autre entre les deux jambes, disposition différente de celle que nous avons observée jusqu'ici; 2° d'une tunique à manches larges échancrées en fer à cheval à la hauteur des genoux; 3° d'une chape qui tombe par-derrière jusqu'à mi-jambe et forme par-devant une espèce de pointe qui se termine à la hauteur des cuisses. Par-des-

sus cette chape se trouve le *pallium*, mais sans les croix qui le décorent ordinairement. En comparant l'ensemble de ces vêtements aux vêtements ecclésiastiques que nous avons précédemment décrits, on constate d'assez notables modifications. — La forme de la mitre mérite d'être signalée. Suivant Claude de Vert, guide infaillible en ces matières, la mitre fut à l'origine un habillement de tête profane et séculier. Plus tard, quand elle fut adoptée par l'Église, elle consistait dans un simple bonnet très-bas, serré autour de la tête par des cordons qu'on laissait pendre derrière, et qu'on nommait *redimicula*. Les évêques en étaient continuellement coiffés, même pendant les repas. Pour la rendre plus apparente et plus majestueuse, on finit par l'exhausser au moyen de carton qui soutenait l'étoffe. Cette remarque est importante pour les artistes qui ont à peindre des évêques des bas siècles du moyen âge, car en donnant, comme cela s'est vu souvent, aux mitres anciennes la forme élevée et arrondie que ces coiffures ont de nos jours, ils commettent une grave inexactitude.

La présence de saint Vincent à côté de saint Germain de Paris, s'explique par l'histoire de ce premier saint. En effet, saint Vincent, né en Espagne et ordonné diacre par Valère, évêque de Sarragosse, reçut la couronne du martyre le 22 janvier 304; et comme l'abbaye de Saint-Germain des Prés avait été à l'origine placée sous son invocation, on donna à cette abbaye une partie de ses reliques, lorsqu'en 864 on les transporta d'Espagne en Languedoc, pour les soustraire aux ravages des Sarrasins. Le costume de saint Vincent, différent de celui de saint Germain, est probablement le costume des diacres au XIIe siècle.

JOB MALHEUREUX BÉNIT LE SEIGNEUR. — MASSACRE DES ENFANTS DE JOB.

(Bibl. imp., Sorbonne, 267.)

Job est, sans contredit, l'un des personnages de l'Histoire Sainte qui ont été le plus souvent reproduits par les artistes du moyen âge, et cela se conçoit, puisque ce saint homme est le plus parfait modèle de l'une des plus grandes vertus du christianisme, la résignation. Les artistes grecs et italiens, se rapprochant plus que ceux du nord de la réalité historique, le peignent ordinairement tout nu sur un tas de fumier. Ici, le peintre en a fait un bourgeois flamand du XIIe siècle, et le cachet biblique a complétement disparu.

La première de ces miniatures, *Job malheureux bénit le Seigneur*, représente ce patriarche au moment où le troisième de ses serviteurs vient lui annoncer que les

Chaldéens ont enlevé ses chameaux et tué ses gens, ce qui est exprimé par cette légende inscrite sur le rouleau (1) que le serviteur tient à la main :

Dampna camelorum queror necemque sociorum,
Vix evadendo que gesta quæ sunt referendo.

« Je pleure la perte de mes chameaux, la mort de mes compagnons; échappé à grand'peine au danger, je viens raconter ce qui s'est passé. »

Job répond :

Jam dives factus, nunc paupertate subactus,
Carmine magnifico nomen Domini benedico.

« J'étais riche, et maintenant, accablé par la misère, je bénis dans un chant de gloire le nom du Seigneur. »

A côté de Job est assise la femme « que le démon avait réservée comme un instrument très-propre à perdre cet homme juste. » L'artiste semble avoir voulu la peindre au moment où elle lui dit : « Maudissez Dieu à présent, et mourez si vous pouvez obtenir par vos malédictions une mort qui vous délivre des maux dont toutes vos bénédictions n'ont pu vous garantir. » Le costume de Job et de sa femme se compose de trois parties distinctes, d'un vêtement de dessus, qui est la cape pour la femme, et le manteau pour Job. Au-dessous de la cape et du manteau, se voient une tunique brodée par le bas et tombant jusqu'à mi-jambe, et enfin une robe longue arrivant jusqu'aux pieds. Le serviteur, qui porte également le manteau, n'a qu'une tunique tombant à la hauteur du genou, ce qui semblerait indiquer que la robe longue était portée seulement par les personnes de quelque importance, car il ne faut pas oublier que bien qu'il s'agisse de Job le miniaturiste n'a fait que peindre ce qu'il avait sous les yeux.

Le *Massacre des enfants*, ou plutôt des *serviteurs de Job*, représente les Chaldéens enlevant les chameaux de Job et tuant ses gens. C'est le commentaire illustré de ce passage de l'Écriture : « Les Chaldéens sont sortis à cheval de leur pays pour faire des courses; ils se sont divisés en trois bandes, commandées chacune par son chef, etc. » On remarquera dans cette planche, et sur le premier plan, le

(1) L'usage d'expliquer le sujet des peintures sur des rouleaux que les personnages tiennent à la main ou qui sortent de leur bouche, date, pour les miniatures des manuscrits français ou flamands, de la fin du XIe et des premières années du XIIe siècle; c'est à cette époque qu'on voit paraître chez nous cette espèce de légendes explicatives. A l'époque carlovingienne, les légendes étaient extrêmement rares, et consistaient plus particulièrement en un distique que l'on plaçait au-dessus des dessins, comme on l'a vu ci-devant dans le portrait de Charles le Chauve.

cavalier couvert d'une cotte de mailles. Il a le même casque que les Normands de Guillaume, sur la tapisserie de Mathilde, et il porte par-dessous sa cotte de mailles une robe longue dans le genre de celle dont Job est revêtu sur l'autre planche. Les Chaldéens qui l'entourent n'ont point d'armes défensives, à l'exception d'un seul qui tient un bouclier, ce qui peut faire croire qu'à l'époque où fut composée cette miniature, c'est-à-dire au XIIe siècle, l'usage de la cotte de mailles n'était point encore général. L'individu couché par terre sous les pieds des chevaux, et celui qu'un soldat tient par les cheveux, représentent les serviteurs de Job; il en est de même du personnage dont on n'aperçoit que la tête et les épaules, contre l'encadrement à droite; c'est très-certainement celui des serviteurs qui échappe au massacre, et doit en aller porter la nouvelle à Job.

Le monstre ailé qui se tient en avant des Chaldéens n'est autre que le diable à qui Dieu avait permis d'éprouver le saint homme Job. Cette figure du démon est sans aucun doute une des plus anciennes qui se rencontrent dans les manuscrits latins. On y trouve une réunion bizarre des formes de l'homme et de la bête, et c'est cet accouplement monstrueux qui distingue la figure du démon aux XIIe, XIIIe et XIVe siècles. Aux époques postérieures, Satan se rapproche de plus en plus du type humain, et il ne garde en dernier lieu, comme signe distinctif, que les griffes, les cornes et la queue. Les deux miniatures que nous venons de décrire ont été exécutées en Flandre, et elles offrent par cela même le type du costume flamand. Le manuscrit auquel nous les avons empruntées contient encore une douzaine de dessins dans le même goût.

CHARLES LE BON, COMTE DE FLANDRE.

(Bibl. Imp., cabinet des estampes.)

Le prince ici représenté est Charles, premier du nom, fils de Canut IV, roi de Danemarck, et d'Adèle, fille de Robert le Frison. Le surnom que lui a décerné l'histoire est parfaitement justifié par ses grandes qualités. Après avoir pris part à la croisade et aux diverses entreprises guerrières de Robert de Jérusalem et de Baudouin à la hache, après avoir refusé la couronne impériale d'Occident, il fut massacré par ses vassaux, les Flamands, dans l'église de Saint-Donat, de Bruges, le 2 mars 1127, ce qui prouve que les plus éclatantes vertus ne défendent pas toujours les princes de l'ingratitude et de la haine de leurs sujets. On remarquera dans ce portrait la forme singulière de la coiffure, qui n'est autre que le chaperon.

Cette planche est tirée de la partie du *fonds de Gaignières* qui a été réunie au cabinet des estampes; ce fonds, qui constitue la plus importante collection de

pièces et des dessins historiques qu'un simple particulier ait jamais formée, a été donné à Louis XIV en 1711, par François Roger de Gaignières, et porté à la Bibliothèque du roi en 1715, époque de la mort du donateur, qui s'en était réservé la jouissance sa vie durant. C'est une mine inépuisable dont nous ne saurions trop recommander l'étude aux archéologues et aux artistes. Cette belle collection est partagée, à la Bibliothèque impériale, entre les trois départements des manuscrits, des estampes et des imprimés, et les nombreux et beaux dessins qui se trouvent aux estampes sont d'autant plus précieux qu'un grand nombre des monuments qu'ils représentent n'existent plus aujourd'hui.

ÉTIENNE DE MURET. — L'ADORATION DES MAGES.

(Musée de Cluny, n° 934, 935.)

Nous avons eu l'occasion de constater, dans notre introduction générale, combien était ancienne en France la fabrication des émaux (1), et de montrer qu'elle était connue dans la Gaule. Cette belle industrie atteignit au moyen âge un incomparable degré de perfection, et ce fut surtout à Limoges (2) qu'elle produisit ses œuvres les plus remarquables, telles que des crosses, des croix, des reliquaires, des châsses, des bassins, des vases, des chandeliers, des médaillons, des plaques formant des espèces de tableaux (3). — Ce sont deux de ces plaques que nous reproduisons ici. Elles ont été exécutées à Limoges au XIIe siècle, et elles proviennent de la célèbre

(1) « On donne le nom d'émail à un verre coloré par un oxyde métallique, et rendu opaque par le mélange d'une petite quantité d'oxyde d'étain, ou d'autres substances métalliques. » F. Bourquelot, *peinture sur verre,* dans PATRIA, col. 2276. — On trouve dans l'excellent travail que nous indiquons ici la liste des principaux émailleurs français depuis le VIIIe siècle jusqu'à nos jours.

(2) Voir, pour les émaux de Limoges, le *Livret du Musée de Cluny,* du n° 934 au n° 1147. — On trouvera également au cabinet des médailles de la Bibliothèque Impériale une admirable collection de bijoux et de médaillons en émail.

(3) De nombreux et estimables travaux sur l'art de l'émailleur, et les produits de cet art, ont été publiés dans ces dernières années. Nous indiquerons, en y renvoyant pour les détails généraux et l'indication des procédés technologiques : — L. Dussieux, *Recherches sur l'histoire de la peinture sur émail.* Paris, 1841, in-8. — Ardant, *Notice historique sur les émaux, les émailleurs, leurs divers ouvrages et les procédés en usage à Limoges.* Limoges, 1842, in-8. — Texier, *Essai sur les argentiers et les émailleurs de Limoges.* 1842, in-8. — *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Musée du Louvre,* par M. de Laborde. Paris, 1853, in-18. — Ce fut à la fin du XVIe siècle que l'art de l'émaillerie commença à décliner à Limoges. Au XVIIe, cette belle industrie fut particulièrement appliquée à la bijouterie et aux portraits; elle donna encore au XVIIIe siècle quelques morceaux remarquables, et sous l'Empire et la Restauration les Génevois Augustin et Guillaume Counis rappelèrent les beaux temps des émailleurs de Limoges. Aujourd'hui la peinture en émail est fort négligée, et elle est remplacée par la peinture sur porcelaine.

abbaye de Grandmont. La première, celle qui porte le n° 934, représente Étienne de Muret, qui fonda l'ordre de Grandmont, près Limoges, en 1073, mourut en 1124, et fut canonisé en 1188. La notice du Musée de Cluny fait remarquer avec raison qu'Étienne de Muret ne portant point, sur notre plaque, le nimbe, attribut ordinaire des saints, il faut en conclure que son portrait a été fait avant 1188, date de sa canonisation, et que, ce premier point une fois établi, on est autorisé à croire que ce même portrait remonte aux premières années du XIIe siècle, c'est-à-dire à l'époque où Étienne était encore vivant.

La plaque porte pour inscription les mots suivants :

NICOLAS ERT PARLA A MONE TEVE DE MURET.

« Nicolas parlant à monseigneur Étienne de Muret. » — Sur la plaque on voit, en effet, une grande figure portant le nimbe, qui offre l'image de saint Nicolas, évêque de Myre, et notre Étienne semble converser avec ce saint, pour lequel il avait une dévotion particulière.

La seconde plaque, celle qui est numérotée 935, offre un sujet que nous avons déjà rencontré, et sur lequel nous ne reviendrons pas ici : *l'Adoration des Mages*.

HOMME NOBLE.

(Calque d'une miniature de la Bibl. Roy. de Bruxelles.)

Nous conservons à cette planche le titre que lui a donné M. Seré, et, pour en expliquer le sens, nous dirons que notre personnage forme le montant d'un T majuscule qui, réuni aux lettres écrites au-dessous de ce même personnage, compose le mot *Temporibus*. C'est encore là une de ces grandes lettres ornées dont nous avons déjà donné un spécimen à l'époque carlovingienne ; mais au XIIe siècle le style a complétement changé ; on ne retrouve plus dans ce style les arabesques, le fin treillis, les nuances délicates qui distinguent le IXe siècle. A l'époque à laquelle nous sommes parvenus, l'or est beaucoup moins employé. Le rouge, le vert, le bleu et le blanc sont en général combinés, dans les lettres majuscules, de manière à former des tons très-vifs et des oppositions très-tranchées. L'ornementation consiste principalement en entre-lacs de forme un peu lourde, et dans lesquels des feuillages de pure convention se mêlent à des animaux fantastiques, pareils à ceux qui se voyaient sur les chapiteaux romans. Les lettres de cette espèce se rencontrent surtout dans les livres de droit canonique, les *sommes*, les *gloses* sur l'Écriture sainte ; elles ne se montrent, du reste, que pendant une période assez courte, et, aux époques postérieures, l'ornementation calligraphique

change complétement. La majuscule n'est plus, comme sur notre planche, encadrée dans une foule d'ornements avec lesquels elle semble se confondre; elle prend pour ainsi dire une personnalité plus distincte. Elle dessine nettement ses contours, et sert de cadre à des miniatures qui présentent des sujets complets en rapport avec le texte auquel elles servent d'embellissements. On trouvera plus loin des échantillons de ce genre de peintures, et en comparant entre elles les majuscules ornées des IXe, XIIe, XIIIe et XIVe siècles, on pourra se faire une idée exacte du dessin calligraphique à ces diverses époques.

SAINT JÉRÔME ET DÉSIRÉ. — JUDAS ET LES FILS D'ISRAEL.

(Bibl. Imp. Lat. VIII.)

Ces deux dessins sont tirés d'une très-belle Bible latine du XIIe siècle, qui provient de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges, et qui se recommande à l'attention par ses majuscules historiées. Les dessins dont elle est ornée ne semblent pas avoir été tous exécutés par la même main. Quelques-uns, très-chargés de couleurs, nous paraissent une œuvre française; les autres, et c'est sur ces derniers qu'a porté notre choix, ont été faits, nous le pensons, par des artistes italiens. Dans tous les cas, c'est là un volume intéressant que nous recommandons aux amateurs.

La première de nos planches se trouve en tête de la préface de saint Jérôme, qui précède le livre de la Genèse. Les lettres inscrites verticalement sur le cartouche forment le premier mot de la phrase : *Desiderii mei desideratas accepi epistolas,* qu'on peut traduire pour conserver la pointe : *J'ai reçu les lettres désirées de mon cher Désiré.* Le personnage assis représente saint Jérôme, et celui qui est debout, son ami Désiré. Nous pensons qu'il entre dans le costume de ces deux personnages un peu de fantaisie : on trouve en effet sur la première page un évêque dont l'habit est la reproduction fidèle de celui que portaient, au XIIe siècle, ces dignitaires ecclésiastiques, et cet habit est différent de celui de saint Jérôme. C'est encore ici l'occasion de remarquer que si grand qu'ait été le réalisme des artistes du moyen âge, qui ne peignaient jamais que ce qu'ils voyaient autour d'eux, sans tenir compte de la différence des lieux et des temps, ils ont cependant quelquefois fait une exception à cette règle lorsqu'il s'est agi de personnages orientaux. Cette observation a déjà été faite à propos des Rois Mages.

La miniature intitulée : *Judas et les fils d'Israël*, est placée dans la Bible de Saint-Martial en tête du *Livre des Juges,* et elle est comme le commentaire illustré des premières phrases de ce même livre : — Après la mort de Josué, les fils

d'Israël consultèrent le Seigneur, et lui dirent : « Qui marchera à notre tête contre les Chananéens, et sera le chef de la guerre? » Le Seigneur leur dit : « Ce sera Judas. » — Au centre de la miniature, on voit Dieu dans le tabernacle, qui est indiqué par ces mots : *Tabernaculum fœderis Domini.* Jehovah tient dans une main un rouleau sur lequel est écrite la réponse qu'il adresse aux enfants d'Israël : *Dixitque Dominus : Judas ascendet ad bellum.* De l'autre main il montre Judas qui se tient en costume de guerre au pied du tabernacle. Si le costume de saint Jérôme, tel que nous venons de le voir, nous a paru tenir un peu de la fantaisie, il n'en est pas de même des habillements militaires qui se trouvent sur la planche que nous décrivons : comme pour les Chaldéens dont nous avons parlé plus haut, cet habillement se compose de la cotte de mailles, placée par-dessus une robe longue. Le bouclier elliptique de Judas mérite d'être signalé, en ce qu'on y voit des représentations d'animaux monstrueux dans le goût de ceux qui ornent les majuscules historiées du XIIe siècle, ainsi que les chapiteaux de la même époque, et s'il était permis de tirer une conclusion générale d'un fait isolé et particulier, nous dirions qu'avant de peindre des armoiries sur les boucliers, on avait commencé par y peindre des ornements de fantaisie, et que ces ornements furent remplacés par des emblèmes héraldiques, au moment où le blason se popularisa. Ce n'est là, du reste, qu'une conjecture que nous émettons sous toute réserve, en ajoutant que si l'on compare le bouclier de Judas avec celles de ces armes défensives que nous avons rencontrées précédemment, on reconnaîtra que la forme en est complétement changée. Les armatures carlovingiennes, ainsi que *l'umbo* ont disparu, et de plus nous trouvons ici, dans les figures d'animaux, comme le premier rudiment des écus blasonnés de la chevalerie; la question de l'origine des armoiries, et la date précise de leur apparition sont encore couvertes de tant d'obscurité qu'il est bon d'indiquer tout ce qui peut jeter quelque lumière sur ce sujet si controversé.

FEMME JOUANT DU PLECTRUM.

(Ivoire de l'Arsenal. T. L. 637.)

Il est fort difficile d'assigner à l'ivoire qui nous a fourni le modèle de cette planche, non pas une date certaine, mais même une date approximative, et, si nous le plaçons ici, c'est qu'il sert de couverture à un manuscrit du XIIe siècle (1), auquel nous avons emprunté les deux planches suivantes. Cet ivoire est-il d'exécution an-

(1) Ce manuscrit est intitulé : *Tropi cum laudibus.* On appelait *tropes* les chants qui, dans la messe de certaines fêtes, précèdent l'*Introït.*

tique, comme le pensent quelques personnes, ou n'est-il simplement qu'une imitation de quelque bas-relief de l'antiquité, faite dans les bas siècles du moyen âge? C'est ce que nous ne prendrons point sur nous de décider, en ajoutant toutefois que nous sommes disposé à y voir une imitation plutôt qu'une œuvre originale. On remarquera, en effet, la différence de style qui existe entre le personnage assis et la femme jouant du *plectrum*, d'une part, et le personnage qui se tient debout, d'autre part. Les deux premières figures sont marquées au cachet de l'antiquité; la troisième, au contraire, celle qui est debout, a un aspect d'incorrection barbare qui saute aux yeux. Quoi qu'il en soit, les costumes, le siége, l'instrument de musique ici représentés sont tout à fait romains. Cet instrument se nomme le *plectrum;* on en touchait les cordes avec un morceau de métal, comme celui qui se voit aux mains de la femme. Cet ivoire, qui était primitivement d'une seule pièce, a été scié en deux pour former la couverture du manuscrit de l'Arsenal auquel nous l'avons emprunté, et il est très-probable qu'avant d'avoir subi cette mutilation, il était encore appliqué à la reliure d'un livre.

L'ANGE ET LES BERGERS. — LE MARTYRE DE SAINT ANDRÉ.

(Arsenal, T. L. 637.)

Ces deux sujets nous ont été fournis par le manuscrit auquel sert de couverture l'ivoire que nous venons de décrire plus haut. Ce manuscrit, qui nous paraît appartenir à la fin du XIIe siècle, contient vingt-sept petites miniatures intercalées dans le texte et d'une exécution très-fine. Les contours des miniatures sont tracés à la plume, et la couleur est appliquée par teintes plates. Nous avons tout lieu de penser que ces dessins ont été exécutés dans le nord de l'Europe, et ce qui semble donner quelque poids à cette opinion, c'est qu'on trouve, au folio 39, quelques lignes tracées en caractères particuliers dans lesquels on croit reconnaître une ancienne écriture slave.

Nous n'avons rien à dire de spécial relativement à la première planche, *l'Ange et les Bergers*. C'est un sujet que nous avons déjà rencontré, et que les artistes du XIIe siècle et du XIIIe paraissent avoir affectionné d'une manière toute particulière, car il faut remarquer qu'à cette époque les peintres s'attachaient encore de préférence à reproduire les scènes qui se rapportent à la nativité du Christ et à la première période de son divin apostolat.

La seconde de nos planches, ainsi que son titre l'indique, représente *le Martyre de saint André*. C'est encore là, dans la peinture du moyen âge, un sujet qui se

rencontre très-fréquemment. Saint André, apôtre et frère de saint Pierre, est figuré d'ordinaire sur une croix formée par deux pièces de bois disposées en forme d'X. Ici l'X est traversé de haut en bas par une troisième pièce de bois, et c'est là une disposition tout à fait exceptionnelle, car en France la croix en X sur laquelle est cloué l'apôtre est si invariablement reproduite, qu'elle en a pris le nom de *Croix de saint André* (1). Ce n'est pas là, du reste, le seul point par lequel notre manuscrit s'écarte des données de l'iconographie française, et la miniature qui suit notre saint André nous offre encore une curieuse variante. Elle représente le martyre de saint Laurent, mais le saint n'y est pas étendu, comme chez nous, sur son gril traditionnel. Deux bourreaux le tiennent, l'un par les pieds, l'autre par la tête, suspendu au-dessus d'un vaste brasier, et le font ainsi rôtir à grand feu.

LE SONGE DE SAINT JOSEPH. — LE RETOUR A NAZARETH.

(Vitraux de la cathédrale de Chartres.)

La cathédrale de Chartres est sans contredit l'un des monuments les plus remarquables du moyen âge, et c'est surtout par ses verrières qu'elle attire l'admiration des archéologues et des artistes. Ses vitraux peints sont répartis sur cent vingt-cinq grandes fenêtres, trois grandes roses, vingt-cinq roses moyennes, douze petites roses. Sur ce nombre, trois grandes fenêtres datent du XII[e] siècle; six fenêtres et deux roses moyennes sont du XIV[e]; il y a, de plus, une fenêtre du XV[e] et deux petites fenêtres du XVI[e]; tout le reste appartient au XIII[e]. Parmi ces verrières, treize ont été données par des rois, trente-deux par des princes et des seigneurs, les autres par des ecclésiastiques et les corps de métier de la ville de Chartres.

Ne pouvant faire ici une histoire de la peinture sur verre, nous nous bornerons à renvoyer nos lecteurs à ce que nous avons dit précédemment au sujet de ce bel art (2). Nous les renverrons également aux livres spéciaux qui traitent des verrières de Chartres (3), et nous nous contenterons, avant de parler de nos planches, de faire

(1) L'abbaye de Saint-Victor, de Marseille, prétendait posséder la croix sur laquelle mourut saint André, mais cette croix, par sa forme, ne différait point de celle du Sauveur. Philippe, duc de Bourgogne et de Brabant, transporta une partie de cette relique à Bruxelles.

(2) Voir sur les vitraux peints notre *introduction générale*, p. 268. — On consultera avec profit, sur le genre qui nous occupe ici, les ouvrages suivants : — H. Langlois, *Essai historique et descriptif sur la peinture en verre*. Rouen, 1832, in-8. — F. de Lasteyrie, *Histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France*. Paris, 1838, in-fol. — M. Bourquelot a donné dans *Patria* une liste des principaux artistes verriers français, col. 2258 et suiv.

(3) L'abbé Bulteau, *Description de la cathédrale de Chartres*. 1850, in-8°. — *Monographie de la cathédrale de Chartres*, par MM. Lassus et Didron, in-fol.

remarquer que les vitraux des églises étaient moins un objet d'art qu'un objet d'enseignement. Tandis que, dans la décoration extérieure des basiliques chrétiennes, les statues et l'ornementation figurée offraient aux fidèles toutes les grandes scènes de la vie de l'humanité, depuis la création jusqu'au jugement dernier, l'ornementation des verrières complétait cet immense tableau, et, dans le sanctuaire même de la prière, les peintures lumineuses des fenêtres et des roses rappelaient aux assistants tous les mystères de la foi, en même temps qu'elles leur offraient, comme un exemple toujours présent, l'image des martyrs et des saints. Chacun pouvait ainsi s'instruire par les yeux, et, comme les miniatures des manuscrits, les vitraux n'étaient que le commentaire illustré de l'histoire du catholicisme (1).

Les deux vitraux ci-dessus indiqués font partie de la grande fenêtre occidentale; ils datent des dernières années du XIIe siècle, et se recommandent non-seulement par leur âge, mais encore par leur parfaite conservation. Comme ils n'ont point été restaurés, on peut juger de leur disposition primitive; c'est une véritable mosaïque de verre, où chaque sujet est renfermé dans un cadre particulier, et, de plus, isolé des sujets environnants par des bordures ornées d'arabesques, d'animaux monstrueux, et de toutes les fantaisies bizarres que prodiguait l'imagination de nos vieux artistes.

Le lit sur lequel est couché saint Joseph, le portique qui s'élève au-dessus de sa tête, les constructions qui surmontent ce même portique offrent le type roman, c'est-à-dire des formes massives, où le plein cintre se combine avec la ligne droite. Ce type, à l'époque à laquelle nous sommes parvenus, va disparaître pour faire place à l'ogive. Le dessin des personnages a également quelque chose de massif et de pesant; les contours sont vigoureusement tracés, et ce qui distingue les figures, c'est la grandeur des yeux. Ces figures n'ont rien du type vulgaire et bourgeois qui se montrera plus tard, et la composition, sobre de détails, offre, dans son ensemble, une simplicité majestueuse. Quant aux costumes, il est évident que le peintre a voulu, comme dans quelques-unes des planches ci-dessus, leur donner

(1) On trouve aussi dans les vitraux quelques figures historiques, principalement des figures de rois; mais ce n'est là qu'une partie très-accessoire de l'ornementation. Parmi ces vitraux historiques nous indiquerons, dans l'église de Saint-Denis, celui qui représente Suger, et qui est contemporain de cet homme célèbre.

L'art de fabriquer les vitraux peints a repris de nos jours un nouvel essor. M. Didron a puissamment contribué à cette renaissance, et les ateliers de verrerie peinte qu'il dirige ont exécuté des morceaux de la plus grande beauté. Nous citerons entre autres le vitrail qu'il a fait placer, en 1852, dans une chapelle de l'église Saint-Éloi, de Dunkerque.

une espèce de cachet oriental; on y voit percer, surtout dans la personne de la Vierge, qui tient son fils sur ses genoux, comme une réminiscence de l'art grec, ce qui s'explique naturellement par l'influence des croisades. Nous ajouterons qu'au XIIe siècle, des artistes byzantins qui vinrent à Limoges imprimèrent leur cachet aux émaux qui, à cette date, furent fabriqués dans cette ville, et, comme la peinture sur verre était une espèce d'annexe de l'émaillerie, il est tout naturel que le style grec se soit reflété sur les vitraux. Cette influence de la Grèce sur la civilisation de l'Occident, et en particulier sur la France, est un fait que l'on n'a point jusqu'ici remarqué comme il devait l'être. Nous ne craignons point de dire que dans les arts cette influence a été très-sensible à l'époque dont nous parlons ici. Les églises à coupoles de l'Aquitaine en sont une nouvelle preuve. Ces églises sont dans le style byzantin pur, et elles ont été très-probablement bâties par des moines grecs. On commet donc, selon nous, une grave erreur historique en fixant à la prise de Constantinople par les Turcs et à l'émigration qui en fut la suite l'intervention des Grecs dans le mouvement artistique et littéraire de l'Europe latine. A cette date elle fut, sans aucun doute, beaucoup plus active, mais elle se faisait sentir depuis bien longtemps déjà.

ROI; MINISTRE; GARDE DU PALAIS; DAME NOBLE; SUIVANTE; DOMESTIQUE. — PERSONNAGES DIVERS.

(Bibl. Imp., fonds latin, n° 1194).

Le manuscrit auquel sont en partie empruntées les miniatures dont on vient de lire les titres est sans contredit l'un des plus beaux que possède la Bibliothèque Impériale; mais ici encore nous devons avertir nos lecteurs que M. Seré n'a point toujours donné à ses figures toute la rigueur archéologique désirable, et que rien ne justifie les attributions qu'il a prêtées à quelques-uns de ses personnages, telles que le *titre de ministre* et de *garde du palais*. Nous nous ferons toujours ainsi un devoir rigoureux de prévenir le public toutes les fois que nous rencontrerons quelque inexactitude dans les planches exécutées par M. Seré, lesquelles planches ont été choisies et publiées sans aucune participation de notre part. Nous ferons remarquer en outre que la date du XIIe siècle ne peut s'appliquer tout au plus qu'à la première partie du manuscrit n° 1194, car il est très-évident que les miniatures de ce beau volume ont été faites par divers artistes à des époques différentes, et qu'elles sont, sur la fin, beaucoup plus rapprochées de nous. Elles embrassent, dans son ensemble, l'histoire de l'Ancien et du Nouveau-Testament, et si nous avons tout lieu de croire qu'on

y trouve un assez grand nombre de costumes de fantaisie, nous ne devons pas moins les signaler comme étant très-précieuses par l'extrême variété de détails qu'on y rencontre. On y voit surtout des diables fort curieux et fort bizarres, et des cavaliers qui offrent le type complet de l'équipement militaire de l'extrême fin du XIIe siècle et des premières années du XIIIe. On reconnaît, d'après ces cavaliers, qu'à l'époque qui nous occupe, l'usage de la cotte de mailles n'était point encore général; car à côté des guerriers qui en sont revêtus, on en trouve une assez grande quantité qui n'ont que le bouclier pour arme défensive, et qui sont couverts de vêtements d'étoffes, comme les soldats du *siége de Tyr*. On peut penser d'après cela que la cotte de mailles n'était portée que par les nobles. Les boucliers sont de deux sortes, les uns elliptiques, les autres circulaires. Les premiers, très-longs, sont plus particulièrement à l'usage des cavaliers, dont ils protègent complétement le corps. Les armes offensives sont la lance, l'épée large, l'arc à l'antique et la hache d'armes. On remarque parmi les combattants quelques archers à cheval.

Les figures auxquelles nous avons donné dans notre texte le titre de *personnages divers* ne portent point, sur la planche, d'autre indication que celle-ci : *Mss. 1194 de la Bibl. Imp. de Paris.* Cette planche doit être placée dans l'ouvrage immédiatement après celle dont nous venons de parler.

BASSIN EN CUIVRE ÉMAILLÉ.

(Fin du XIIe siècle ou commencement du XIIIe.)

Nous pensons qu'il faut reconnaître, dans la pièce dont nous donnons ici la figure, un de ces bassins à laver les mains que les auteurs ecclésiastiques désignent sous le nom de *gemelliones*. Ces bassins, qui étaient au nombre de deux, et que par cette raison on appelait *jumeaux*, « pouvaient servir, dit M. de Laborde, à deux usages différents : l'un à porter l'eau, et l'autre à la recevoir. Ils se conservèrent bien plus longtemps dans le culte que dans la vie privée, où on trouva plus commode de se servir d'une aiguière pour répandre l'eau sur les mains, en augmentant les dimensions du bassin destiné à la recevoir. »

COUVRE-PIEDS; COUVERTURES D'AUTELS; TAPIS DE TENTURE; ÉTOFFES.

(Nos 1194, 7020, 7609 de la Bibl. Imp., XIIe et XIIIe siècles.)

En ce qui touche les couvre-pieds et les tapis de tenture représentés sur cette planche, nous nous contenterons de renvoyer aux détails généraux que nous avons donnés sur ces objets dans notre introduction, à l'article *lits* et *tapisseries*; mais

comme nous n'avons point encore parlé des couvertures d'autel et que ces couvertures occupent une place importante dans l'archéologie ecclésiastique, nous allons en dire ici quelques mots.

L'usage de couvrir de linge ou d'étoffe les autels sur lesquels on célébrait les saints mystères remonte à la plus haute antiquité. Saint Optat mort en 384 indique positivement cet usage : « *Quis fidelium nescit in peragendis mysteriis ipsa ligna linteamine cooperiri ?* » Au IXe siècle, le pape Léon IV, dans une instruction en forme d'homélie, recommande que l'autel soit couvert de linges propres et décents, et lui-même fit faire une couverture de soie mouchetée d'or pour l'autel de Saint-Pierre. Anastase le Bibliothécaire dit que l'empereur Constance fit présent à la même église d'une couverture de drap d'or destinée au même usage, et il cite un grand nombre de dons du même genre provenant des papes et d'autres grands personnages. Grégoire de Tours nous apprend que des malfaiteurs étant entrés la nuit dans le monastère de Sainte-Croix de Poitiers, avec l'intention de tuer l'abbesse, celle-ci ne pouvant se sauver parce qu'elle était goutteuse se fit porter devant l'autel de son église, et qu'elle se cacha avec d'autres religieuses sous le voile qui le couvrait. Ces sortes d'ornements se nommaient *vestes altaris*. Il est aussi question à une époque très-reculée des nappes d'autel ; et il faut distinguer la nappe de la couverture. La nappe qui couvrait l'autel devait être faite de lin pour ressembler au linceul dans lequel le Christ fut enseveli. C'était sur cette nappe qu'on célébrait la messe, et qu'on déposait les oblations pour les pauvres. Quand la messe était terminée, on recouvrait l'autel de l'une de ces tentures nommées en latin *palla* ou *pallium*, et qui sont indiquées sur notre planche sous le nom de *couvertures*. Au commencement du siècle dernier, on montrait encore dans l'abbaye de la Chaise-Dieu, en Auvergne, une couverture d'autel en toile d'or, dont on se servait dans les fêtes solennelles (1).

MEUBLES ET OBJETS DIVERS, N° 7, FIN DU XIIe SIÈCLE.

Les n°s 1, 2, 3, 4, 5 représentent des lits; nous ferons remarquer la manière dont les rideaux sont attachés aux n°s 1 et 2, ainsi que l'espèce de disque qui se voit au lit n° 3. Ce disque, fixé dans les deux montants, devait, selon toute apparence, tourner sur un pivot, et servait à poser la tête.

(1) L'usage de placer trois nappes sur l'autel s'est répandu dans l'Église d'Occident de très-bonne heure, et s'est maintenu jusqu'à nos jours. Les nappes de dessus se nommaient *pallæ corporales*. Aujourd'hui, le *corporal* est un morceau de linge bénit sur lequel on place le calice et l'hostie. (Voir sur ces divers objets : Gregorius Turonensis, *de Miraculis S. Martini*, lib. II, c. XXV ; — Lenain de Tillemont, *Mém. pour servir à l'hist. ecclésiastique*, t. VI, p. 134 ; — Bocquillot, *Traité hist. de la liturgie sacrée*. Paris, 1701, in-8°.)

Cette disposition ne se trouve que dans le ms. 1194, et ne reparaît plus aux époques postérieures. Quant aux numéros suivants, il suffit de jeter les yeux sur la planche pour reconnaître la destination des objets auxquels ils se rapportent. Ces objets sont : 6, un bureau ; — 7, un siége de cérémonie ; — 8, une table servie ; — 9, un tabouret ; — 10, un carquois ; — 11, un compas de tailleur de pierres ; — 12, 13, des vases ; — 14, un fragment de couverture de livre.

Les meubles ci-dessus, empruntés par M. Seré au n° 1194 de la Bibliothèque Impériale, offrent le type roman, et leur forme peut être regardée comme la reproduction de celle de l'architecture du XIIe siècle. Ces formes sont simples et massives, et la ligne droite y domine. Nous ajouterons que la table ronde figurée sous le n° 8 reparaît souvent dans le ms. 1194, ce qui nous fait croire que c'était un meuble d'un usage général.

MEUBLES ET OBJETS DIVERS, N° 8, XIIe ET XIIIe SIÈCLES.

15, 19, autels portatifs ; — 16, fontaine à vin qui se plaçait sur les tables dans les festins d'apparat ; — 17, 18, 20, guéridon, table et pupitre ; — 21, chandelier à pointe ; — 22, huche au pain ; — 23, 24, 25, 26, tentes et pavillons militaires.

La richesse et la variété des étoffes avec lesquelles sont faites les tentes reproduites dans cette planche méritent d'être signalées. On retrouve la même élégance dans tous les objets de campement dessinés par les miniaturistes du moyen âge, et ce qui prouve que les artistes ne faisaient que peindre ce qu'ils avaient sous les yeux, c'est que les chroniques et les poëmes chevaleresques parlent souvent avec une sorte d'admiration du coup d'œil varié qu'offrent les tentes et de leurs brillantes couleurs. — Les dessins ci-dessus, comme ceux de la planche précédente, sont tirés du manuscrit de la Bibliothèque Impériale, 1194, F. L.

MEUBLES ET OBJETS DIVERS. FRANCE, N° 9, XIIe ET XIIIe SIÈCLES.

1, pot en métal ; — 2, hydre en or ; — 3, 21, vases de terre ; — 4, sonnette ; — 5, lampadaire ; — 6, crosse abbatiale ; — 7, 15, encensoirs ; — 8, calice ; — 9, 16, 18, grattoirs de calligraphe ; — 10, metras, espèce de vase qui servait dans les repas ; — 11, 14, 20, encriers ; — 12, bouilloire ; — 13, torchère ou grand chandelier ; — 17, calice avec sa patène ; — 19, chandelier d'église.

Le *Liber Floridus*, ms. n° 92, de la bibliothèque de Gand, et le ms. 9917 de la bibliothèque de Bourgogne, ont en partie fourni les dessins ci-dessus désignés.

MEUBLES ET OBJETS DIVERS, N° 10, XIIe ET XIIIe SIÈCLES.

1, table d'écrivain ; — 2, 3, chandeliers d'église ; — 4, 5, 11, 12, sceptres ; — 6, crosse abbatiale ; — 7, catafalque ; — 8, table ; — 9, clef ; — 10, siége ; — 13, serpette de vendangeur ; — 14, siége ; — 15, sceptre épiscopal ; — 16, table à manger ; — 17, serpe de vigneron ; — 18, 19, brocs à vin ; —

20, chaire portative ; — 21, ustensiles pour faire le beurre ; — 22, pot à lait ; — 23, coupe à déguster ; — 24, chandelier d'église ; — 25, tabouret ; — 26, vase à rafraîchir les boissons ; — 27, coupe ; — 28, calice ; — 29, 30, vases pour les fruits ; — 31, charrette ; — 32, 33, crosses d'évêque.

Ces divers objets ont été reproduits d'après des vitraux de Bourges, de Troyes, du Mans, de Strasbourg, et les manuscrits nº 92, de la bibliothèque publique de Gand, et nº 9907 de la bibliothèque de Bourgogne, à Bruxelles.

MEUBLES ET OBJETS DIVERS, Nº 11, XIIe ET XIIIe SIÈCLES.

Les nos 1, 4, 7, 8, 9, 11, 13, 15, 16, offrent des images de vases dont il serait, nous le pensons, fort difficile d'expliquer la destination particulière, et nous ne pouvons que répéter ici ce que nous avons dit dans notre *Introduction,* en parlant des vases, à savoir, qu'on ne peut pas toujours donner à ceux que l'on trouve dessinés dans les manuscrits, le nom exact qu'ils portaient au moyen âge. — 5, 19, cuves baptismales ; — 2, 10, 14, 17, calices ; — 18, 20, clés ; — 12, 22, lampadaires ; — 6, lampe ; — 3, drageoir ; — 21, encrier ; — 23, 24, 25, 26, encensoirs.

Les vitraux de Bourges, de Troyes, du Mans, de Rouen et d'Auxerre, ont fourni les modèles de cette planche.

COSTUMES DIVERS, Nos 1 ET 2, XIIe ET XIIIe SIÈCLES.

(Réductions *fac-simile* d'après les manuscrits et les vitraux.)

Les personnages ici représentés sont de provenances très-diverses, mais ils offrent dans leur ensemble le type exact d'un assez grand nombre de costumes de l'époque à laquelle ils se rapportent. On y voit, pour quelques figures, la robe longue et le manteau, signes distinctifs des classes riches ; pour les ouvriers ou les paysans, une espèce de blouse plissée ou serrée à la ceinture, qui rappelle le *sagum* gaulois et se perpétue à travers le moyen âge comme habillement des classes laborieuses. Les femmes portent en général deux vêtements superposés ; quelques-unes même en portent trois, dont l'un recouvre la tête et retombe en forme de manteau sur les épaules.

OBSERVATION.

Nous aurons encore à parler de quelques dessins du XIIe siècle, d'après les planches de M. Seré. Ces dessins ayant été réunis avec d'autres qui appartiennent à des siècles postérieurs, nous les mentionnerons au fur et à mesure que nous les rencontrerons sur notre route.

TREIZIÈME SIÈCLE.

La période dont nous allons nous occuper ici est, sans aucun doute, l'une des plus brillantes et des plus fécondes du moyen âge. Elle est marquée par l'établissement d'un empire français à Constantinople — 1204-1261 — par des embellissements considérables exécutés dans Paris, par la constitution de l'Université, la fondation du Louvre, de la Sainte-Chapelle, de la Sorbonne, les codes de justice de saint Louis, l'organisation régulière des corps de métier, la Pragmatique sanction, la renaissance du Droit romain. On voit paraître les premiers monuments littéraires de la prose française. L'ogive, dans l'architecture, se substitue au plein cintre, et l'on voit s'élever, sur tous les points du royaume, d'admirables églises, où la peinture sur verre déploie des splendeurs inouïes. Ce grand mouvement intellectuel et architectural ne pouvait manquer d'exercer une influence très-notable sur les arts du dessin; aussi vit-on apparaître, d'une part, une nouvelle école de sculpture, et, de l'autre, une nouvelle école de miniaturistes. Ce qui distingua les sculpteurs, ce furent, avec une étude plus exacte des formes anatomiques, une grande finesse des détails et une élégance jusqu'alors inconnue. Les mêmes qualités distinguèrent également les miniaturistes, et c'est à dater de cette époque et principalement du règne de saint Louis que la peinture des manuscrits prend chez nous ce cachet de délicatesse, ce fini d'exécution qu'elle conservera toujours jusqu'au moment où elle disparaîtra pour faire place à la peinture à l'huile et à la gravure.

Louis IX, qui avait le goût des arts, tenait à son service plusieurs enlumineurs. Sa bibliothèque renfermait des manuscrits à miniatures de la plus grande beauté,

et aujourd'hui même le Musée des souverains nous en offre un magnifique spécimen, dans le Psautier du saint roi. Comme dans les siècles précédents, ce sont encore les sujets de piété qui dominent, mais déjà l'art tend à se séculariser. On ne se borne plus à peindre exclusivement les livres saints, les commentaires et les gloses de l'Écriture; on commence à faire servir la miniature à l'embellissement ou à l'explication des traités encyclopédiques, tels que le *Trésor* de Brunetto et des traités d'histoire naturelle fantastique connus sous le nom de *Bestiaires*. Ce ne sont plus seulement les moines qui tiennent le pinceau; ce sont les gens des métiers, et, comme les ouvrages en langue vulgaire se sont popularisés, au lieu de travailler uniquement pour l'Église, ils travaillent pour le peuple.

Avant d'entrer dans l'explication particulière des planches, nous devons faire ici une remarque générale sur le rapport qui existe au XIIIe siècle entre l'ordonnance des miniatures et celle des vitraux. L'identité est complète entre les deux; et nous avons tout lieu de croire que les peintres verriers exécutaient souvent leurs compositions sur les dessins des miniaturistes. Nous citerons à l'appui de cette opinion, un manuscrit du *Trésor* de Brunetto, conservé à la bibliothèque Impériale sous le n° 7066, de l'ancien fonds français. On y trouve entre autres une miniature représentant sur une seule page toute la Passion de Jésus-Christ. Chaque scène, dans ce drame divin, est encadrée dans un compartiment, et l'ensemble du tableau présente l'exact aspect d'un vitrail.

MARGUERITE DE PROVENCE ET LOUIS, FILS AÎNÉ DE SAINT LOUIS.

(Statues coloriées autrefois dans l'église de Poissy.)

Ces deux effigies, dont le dessin nous a été conservé par Gaignières, nous offrent un beau spécimen de la sculpture polychrome, qui joue un rôle si important dans l'ornementation de nos anciens édifices religieux. On sait, en effet, qu'à l'intérieur de ces édifices, ainsi que sous les porches, et même à l'extérieur, sur le portail, les colonnes, les voûtes, les murailles, les statues, tout était peint et doré. On peut juger, par les restaurations qui ont été faites de notre temps dans quelques églises, entre autres dans celle de Saint-Denis, de l'effet que devait produire un aussi magnifique système de décoration, et en voyant avec quelle profusion le moyen âge répandait sur ses livres, sur ses vitraux, sur ses monuments les couleurs les plus brillantes, on peut dire qu'il aimait à être ébloui, comme s'il eût

voulu se consoler, par les splendeurs des arts, de la tristesse des villes et du sombre aspect des habitations particulières. Il ne faut point oublier, d'ailleurs, que les églises étaient considérées comme une sorte d'image du séjour des bienheureux et, en même temps, comme un *microcosme*, c'est-à-dire un abrégé du monde terrestre. On y réunissait donc tout ce que ce monde pouvait offrir de plus riche et de plus précieux, et, comme on jugeait toujours de l'infini par la réalité, on faisait les églises aussi éblouissantes que possible, pour donner aux fidèles un avant-goût du ciel.

Marguerite de Provence, ici figurée, était la fille aînée de Raymond Bérenger III; elle épousa saint Louis le 27 mai 1234, le suivit en Orient et fut assiégée par les Sarrasins dans la ville de Damiette. Elle apprit, pendant le siége, que le roi son époux avait été fait prisonnier. A cette nouvelle, elle se jeta aux genoux d'un vieux chevalier qui avait toute sa confiance, en disant qu'elle ne se releverait pas qu'il ne lui eût promis de faire ce qu'elle allait lui demander; le chevalier jura d'obéir. « Eh bien ! lui dit-elle, ce que je demande, c'est que, si Damiette est prise, vous me coupiez la tête, et ne me laissiez pas tomber vivante aux mains des Infidèles. — Vous serez obéie, répondit le soldat; j'y avais pensé. » Trois jours après, la reine donna le jour à un fils, qui reçut le nom de *Tristan*, par allusion aux circonstances malheureuses au milieu desquelles il vint au monde. Marguerite mourut en 1293, dans le couvent des religieuses de Sainte-Claire, qu'elle avait fondé au faubourg Saint-Marceau. Quant au fils aîné de saint Louis, il mourut jeune, et il n'a joué aucun rôle dans l'histoire.

La reine Marguerite et son fils, en leur qualité de personnes royales, portent le manteau et la robe d'azur. Cette couleur, on le sait, était celle des rois de France, et l'on a dit, avec quelque apparence de raison, qu'ils l'avaient adoptée parce que c'était aussi la couleur que le symbolisme du moyen âge avait attribuée à la vierge Marie, pour laquelle nos anciens souverains ont toujours eu une dévotion particulière. Quant aux fleurs de lis, que nous voyons paraître ici pour la première fois, leur origine a été très-controversée. On a fait beaucoup de systèmes à leur sujet; mais ce qui nous paraît le plus probable, c'est qu'en tenant compte de la dégradation des formes que le blason fit subir à tous les objets qu'il adopta pour emblèmes, il faut tout simplement voir dans les fleurs de lis des armes de France, une représentation dégénérée du lis des jardins. Le lis, dans le symbolisme du moyen âge, était la fleur de la Vierge, comme le bleu était sa couleur. De plus, dans l'Écriture sainte, le lis qui ne file pas, qui ne travaille pas, et qui cependant est vêtu d'une tunique éblouissante, et s'élève au-dessus des autres fleurs, est re-

gardé comme le roi des vallées. N'est-il point naturel de croire, d'après cela, qu'en l'adoptant pour emblême héraldique, nos princes n'ont fait que s'inspirer des souvenirs de la Bible. et de la piété qu'ils avaient vouée à la mère du Sauveur ?

La présence de statues de personnages royaux ou princiers dans les anciennes églises est assez fréquente ; mais ici, celle de la femme et du fils de saint Louis dans l'église de Poissy s'expliquent par cette circonstance particulière que le saint roi fut baptisé à Poissy, si toutefois il n'y est point né. Cette église, qui existe encore aujourd'hui, date en partie du XIe siècle. Elle est classée parmi les monuments historiques, et le soin de la restaurer a été confié à M. Viollet le Duc.

IVAIN AUX BLANCHES MAINS. — GIRON LE COURTOIS ET SES ÉCUYERS.

(Arsenal, 218, B. F.)

La plupart des sujets dont nous nous sommes occupé jusqu'ici sont empruntés à des livres religieux, textes des Écritures, vies des saints, gloses, missels, etc. Les miniatures ci-dessus, au contraire, appartiennent à la littérature profane et nous introduisent dans un monde nouveau, le monde chevaleresque, qui va désormais devenir pour nous une mine féconde. La première apparition des romans de chevalerie date du commencement du XIIe siècle : ces romans se popularisent très-vite, et leur vogue se maintient jusqu'à la renaissance. Les manuscrits en sont très-nombreux ; mais ceux qui appartiennent à la première période ne contiennent qu'un petit nombre de miniatures, tandis que ceux du XVe siècle en sont littéralement remplis. De plus, à l'origine les dessins ne représentent que trois ou quatre personnages au plus, chevauchant à peu près de la même manière ; au contraire, plus tard, le cadre des compositions s'agrandit considérablement, et ces compositions offrent, à côté des figures qui deviennent de plus en plus nombreuses, des fonds de paysages, des monuments et des villes.

Nous avons dit, dans notre *Introduction générale*, page 293, ce que c'était que *la Table ronde*. Les romanciers, s'emparant de cette institution, supposèrent, probablement d'après les traditions populaires, qu'une table de ce genre existait à la cour du roi Arthur ; ils supposèrent encore que les chevaliers admis à s'asseoir à cette table, véritable siége d'honneur des preux, étaient les représentants les plus héroïques du courage et de la vertu, et ils leur prêtèrent une foule d'aventures, plus ou moins vraisemblables, qu'ils rattachèrent à l'histoire légendaire des Bretons

de l'Angleterre et des Bretons de l'Armorique. Les romans empruntés à cette histoire fabuleuse prirent le nom de romans de *la Table ronde*, et c'est de l'un d'eux, intitulé *Giron le Courtoys*, que nous avons tiré les deux planches ci-dessus (1).

Ivain aux blanches mains. — Le chevalier qui porte ce nom est le compagnon fidèle de Giron le Courtois. Nous ne les suivrons point tous deux à travers leurs mille aventures; ce ne sont que géants pourfendus, jeunes filles sauvées des mains de leurs ravisseurs, dragons enchaînés ou terrassés. Nous nous bornerons à dire que le dessin dont on vient de lire le titre représente Ivain et Giron le Courtois, au moment où ils rencontrent deux voyageurs, auxquels ils demandent des nouvelles. Ceux-ci, après leur avoir souhaité de bonnes aventures, leur racontent les merveilleuses passes d'armes que trois chevaliers errants viennent d'accomplir dans un château voisin, nommé *Hosegon*. Comme les bons et loyaux chevaliers, qui ne chevauchaient jamais qu'armés de toutes pièces, Ivain et Giron portent la cotte de mailles de fer, et par-dessus une cotte d'armes en étoffe. On remarquera la forme de leurs casques. C'est le casque cylindrique du XIIIe siècle, plat au sommet, et percé d'une large ouverture au milieu du visage. On remarquera aussi que le miniaturiste a eu soin de représenter au milieu de cette ouverture les yeux des deux personnages. Les artistes qui auraient à peindre des chevaliers français du XIIIe siècle, peuvent, sans craindre d'anachronisme, prendre pour modèle l'armure et l'équipement que nous donnons ici.

Giron le courtois et ses écuyers. — Dans ce dessin, Giron le Courtois, chevauchant avec ses écuyers, leur raconte comment plusieurs chevaliers l'ont assailli pour lui prendre le bouclier d'or qu'il tient devant lui. Il attachait un si grand prix à ce bouclier, que quand il eut mis en fuite ceux qui voulaient s'en emparer, il l'embrassa plus de cent mille fois, dit l'auteur du roman, en versant des larmes de tendresse. On voit, en effet, sur notre planche, Giron élevant le précieux écu à la hauteur de son visage, et l'approchant du ventail de son casque. Giron est armé

(1) *Giron le Courtoys* fut écrit en prose, au commencement du XIIIe siècle, par Elie de Borron. Il a été plusieurs fois réimprimé dans la première moitié du XVIe, sous ce titre : *Giron le Courtoys, avec les devises des armes de tous les chevaliers de la Table ronde.* — On en trouve l'analyse dans la *Bibliothèque des Romans.* — Le manuscrit qui nous a fourni nos deux miniatures, a appartenu au duc de Nemours, comte de la Marche, que Louis XI fit décapiter à Paris, le 4 août 1477. Les miniatures sont peintes dans des majuscules, en tête des chapitres; elles sont, tantôt à fond d'or encadré de bleu, tantôt à fond bleu encadré d'or.

de pied en cap, tandis que ses écuyers n'ont que des habits d'étoffe (1). Il est certain que cette différence dans l'équipement existait en réalité, et que l'armure complète n'était portée que par ceux qui avaient reçu l'ordre de chevalerie. C'est une distinction qui est toujours faite dans les miniatures du XIIIe siècle, et il est difficile de croire, en la voyant si générale, qu'elle ne soit pas exactement reproduite d'après les usages du temps.

MEUBLES ET OBJETS DIVERS, N° 12.

Les objets ici représentés ont été dessinés par M. Seré, d'après les vitraux de Bourges et le manuscrit 1194 de la Bibliothèque impériale. Ce manuscrit a fourni les nos 3, 4, 15, 16, 17, 22, 26 ; les autres numéros ont été fournis par les vitraux de Bourges, à l'exception du n° 28. La destination de la plupart de ces objets saute aux yeux; ce sont des tables, des vases, des siéges, des lits, des coffres, dans le style roman, qui paraît ici pour la dernière fois. Le n° 16 a été indiqué par M. Seré comme étant un porte-voix de commandement. Le n° 7 est un sceptre, et le n° 26 un fer de lance, ou plutôt de hallebarde.

LES FIGURES DES MOIS.

(Arsenal, 147.)

Les psautiers, les missels, les livres d'Heures du moyen âge sont très-souvent précédés d'un calendrier, dans lequel on a inscrit à côté du quantième les principales fêtes du mois. Comme nos almanachs modernes, ces calendriers sont ornés de dessins. Parmi ces dessins, quelques-uns, et c'est là un souvenir direct de l'antiquité, représentent les douze signes du Zodiaque. Les autres, en plus grand nombre, contiennent l'image des occupations et des travaux de chaque mois, symbolisés par un personnage. C'est à ce dernier genre qu'appartiennent les planches dont nous allons parler.

Ces planches sont tirées d'un magnifique psautier, orné de miniatures à fond d'or, dans le goût du psautier de saint Louis. Ces miniatures, de la plus belle exécution, offrent le type de ce que l'on peut appeler la renaissance du XIIIe siècle (2).

(1) Voir ce que nous avons dit des écuyers dans notre *Introduction générale*, p. 97.

(2) Cette renaissance comme celle du règne de Charlemagne, est pour ainsi dire personnelle à saint Louis; il y a pendant le règne de ce prince une école de miniaturistes exceptionnelle. Le

Les têtes, exécutées au trait et avec une grande fermeté, ne sont point coloriées, ou ne présentent que de légères carnations à peine indiquées par une teinte plate, ce qui forme l'un des caractères distinctifs des miniatures de cette époque ; mais, par contre, les draperies, largement jetées et d'une couleur vigoureuse, rappellent, mais avec beaucoup plus de correction et des formes plus élégantes, les gouaches de l'époque carlovingienne (1). Les dessins que nous reproduisons ici sont du même temps que les peintures du psautier ; mais ils ne sont point conçus dans le même goût, et paraissent avoir été exécutés par une autre main. Nous les avons néanmoins choisis de préférence, pour éviter la monotonie des sujets empruntés aux livres de piété, et aussi à cause de leur intérêt archéologique.

Le personnage qui orne le calendrier de chaque mois est placé dans un petit encadrement d'or au bas de la page qui contient ce calendrier. Dans le haut de cette même page on lit des vers latins parfaitement inintelligibles, dans lesquels sont repris les noms de certaines constellations. Ces vers sont, nous le pensons, des formules astrologiques, aussi embrouillées que celles que les alchimistes employaient dans les opérations du grand œuvre (2) :

Janvier :

Jani prima dies et septima fine timetur.

Février :

Ast februi quarta precedit tercia finem.

même fait s'est produit dans la sculpture, et les statues de cette époque ont, nous l'avons déjà dit, comme les dessins, un cachet d'élégance et de régularité sur lequel on ne peut se méprendre, et qui disparaît après saint Louis. Nous insistons sur ce fait parce qu'il nous paraît avoir été complétement méconnu. Il semble que pour la plupart des historiens, qui ne font d'exception qu'en faveur de l'architecture, l'art ne date chez nous que de la fin du XV[e] siècle, et surtout des premières années du XVI[e], et que l'initiative appartient tout entière aux Italiens. C'est-là une erreur évidente, et les planches de ce livre en sont la meilleure réfutation.

(1) Nous recommandons ce beau manuscrit à l'attention des archéologues, et nous indiquerons aux personnes qui s'occupent de l'histoire de l'art chrétien le dessin qui se voit au fol. XL. Ce dessin, qui nous a été signalé par M. Anatole de Montaiglon, offre une particularité curieuse. On y voit le Christ ouvrant avec la croix la gueule du dragon, c'est-à-dire l'enfer. L'artiste, pour exprimer la toute-puissance de la croix, a représenté cet instrument du salut des hommes par un trait à peine visible, tandis que la gueule du dragon, garnie de larges crocs et remplie de réprouvés, s'ouvre démesurément, comme pour exprimer qu'entre les mains du Sauveur, l'arme en apparence la plus faible triomphe de toutes les forces de l'enfer.

(2) On sait que l'on appelait le *grand œuvre* la prétendue transmutation des métaux en or.

Mars :

Martis prima necat cujus sub cuspide quarta est.

Avril :

Aprilis Christus est, christiano a fine timetur.

Mai :

Tercius e maio lupus est et septimus anguis.

Juin :

Junius in decimo quindennum a fine salutat.

Juillet :

Tredecimus julii decimo innuit ante Kalendas.

Août :

Augusti nepa prima fugat de fine secula.

Septembre :

Tercia septembris vulpis fert a pede denam.

Octobre :

Tercius octobris gladius decimo in ordine nectit.

Novembre :

Quinta novembris acus vix tercia mansit et urna.

Décembre :

Sat duodena cohors. Septem inde decemque decembris.

Nous ne nous chargeons point d'expliquer ces énigmes ; mais elles nous ont paru assez bizarres pour que nous les insérions ici. Nous ajouterons que, dans les siècles postérieurs, ces formules mystérieuses sont remplacées par des préceptes de médecine, dans lesquels l'influence des astres joue encore un rôle important, par des préceptes d'agriculture, ou par des prédictions.

Dans les miniatures dont nous donnons le fac-simile, *janvier* est représenté par un homme assis, qui boit et qui se chauffe. Pour mieux sentir l'action du feu, qui est figuré par de petits traits blancs en forme de flammes, il a défait une de ses chaussures qu'il tient à la main. Derrière lui on voit un petit tonneau sur un chantier. — *Février* est une jeune femme qui tient un cierge à la main. C'est là une représentation tout à fait inusitée, et dont nous ne pouvons avec certitude expliquer les motifs. Mais comme on voit dans le calendrier plusieurs noms de saintes, telles que sainte Brigitte et sainte Scolastique, nous sommes disposé à penser que le miniaturiste a voulu exprimer l'idée que le mois de février était remarquable par plusieurs fêtes, pendant lesquelles on célébrait des processions où assistaient les femmes. Nous donnons, du reste, cette explication sous toute

réserve, en ajoutant que peut-être il faut voir dans le cierge une image du rallongement des jours. — *Mars* est un bûcheron; *avril*, un personnage qui tient à la main des espèces d'arabesques, dans lesquelles nous croyons voir des branchages de convention, comme la vigne et le chêne qui se rencontrent aux tableaux d'octobre et de novembre. Si notre interprétation est juste, ces branchages sont l'emblème de la verdure qui se montre en avril sur les arbres, et par suite l'emblème du renouvellement de la saison. — *Mai* est un fauconnier tenant d'une main un oiseau de chasse, et de l'autre un leurre. — *Juin* est figuré par un homme portant sur le dos des objets qui nous paraissent être une charge de planches, et peut-être le peintre a-t-il voulu montrer par là que dans le mois de juin on s'occupe de bâtir. — *Juillet* est un faucheur qui coupe des herbes à la faux, et *août* un moissonneur qui coupe des blés avec une faucille. — *Octobre* fait la vendange. — *Novembre* abat des glands pour nourrir des porcs, et *décembre* paraît mener à la boucherie ces porcs engraissés.

Toutes ces figures, on le voit, sont empruntées à la réalité la plus vulgaire; les signes du Zodiaque antique ont complétement disparu, et nous ne les retrouverons qu'au moment où la renaissance des lettres classiques ouvrira de nouveau l'olympe aux dieux exilés. Nous ajouterons, pour compléter ce qui concerne le symbolisme des mois, qu'on les rencontre souvent dans la décoration des églises gothiques; mais sur ces églises les mois ont une signification morale et religieuse. Ils sont figurés par des personnages exécutant les divers travaux qui se font successivement dans l'année, pour exprimer que les fils d'Adam sont condamnés à gagner leur pain à la sueur de leur front, et que le travail est la loi sainte de l'humanité.

LABOUREUR, GARÇON DE LABOUR, FAUCHEURS, SEMEURS.

(Bibl. imp. 1194. F. L.)

Le laboureur et le garçon de labour nous offrent, dans le manteau à capuchon qu'ils portent comme vêtement de dessus, un spécimen de la cape à pluie, *capa pluvialis*, qui servait aux voyageurs et aux habitants des campagnes, pour les défendre contre l'intempérie des saisons. La charrue, dépourvue de roues, rappelle l'araire antique; et, quoique l'un de ces instruments soit figuré avec des roues dans la tapisserie de la reine Mathilde, nous avons tout lieu de penser que la forme la plus ordinaire était celle que l'on voit sur notre planche. Au XIVe siècle et même à une époque plus rapprochée de nous, cette espèce d'araire était encore

en usage. Un savant Anglais, M. Gage Rokewode, en a publié un curieux dessin dans les *Vetusta monumenta,* T. VI, pl. XXII, n° 5. M. Léopold Delisle pense que c'est l'espèce que Jean de Garlande avait en vue, puisqu'en énonçant les principales parties de la charrue, il ne cite que le manche, la haie, les oreilles, le joug, les crochets, les coutres et les socs.

Nous n'avons rien à dire de particulier au sujet des faucheurs, sinon que leur faux est emmanchée d'une manière différente de celle qui est en usage aujourd'hui.

ÉQUIPEMENT MILITAIRE, N° 9. — CASQUES.

Ces casques ont été dessinés d'après divers manuscrits de la bibliothèque de Bourgogne, à Bruxelles, de la Bibliothèque impériale de Paris et du *British museum.* On y voit réunies les deux différentes formes qui se sont partagé le moyen âge : d'un côté, les bonnets de fer destinés seulement à couvrir la tête, qui laissent le visage à découvert, et qui n'ont ni visière, ni jugulaires, ni cimiers ; de l'autre, les coiffures de fer qui enveloppent complétement la tête et le visage ; ces dernières sont le véritable casque chevaleresque, et on les trouve pour la première fois désignées sous le nom de *heaume,* à l'époque des croisades. Les deux formes que nous venons d'indiquer ont subsisté parallèlement depuis le XIIIe siècle jusqu'à la fin du XVIe, époque à laquelle le casque complétement fermé fut définitivement abandonné. Le *heaume* était généralement à l'usage des cavaliers (1) ; les bonnets de

(1) A Paris, les *armuriers-heaumiers,* seuls, avaient le privilége de la fabrication et de la vente des casques. Les premiers statuts de cette corporation datent de 1409. Ils lui furent donnés par Charles VI, qui l'ériga en corps de jurande : mais ces anciens statuts étant tombés en désuétude, Charles IX leur en donna de nouveaux en 1562.

Ces derniers statuts contenaient vingt-deux articles, dont l'un porte qu'ils ont permission de faire « tous harnois pour armer hommes, spécialement les corcelets, corps de cuirasses, hausse-cols, tassettes, brassarts, gantelets, harnois de jambes, habillements de tête, bourguignotes servant à hommes d'armes, bourguignotes et morions servant à gens de pied, tant à l'épreuve qu'à la légère ; harnois de jambes ou *tonnelets* à courir en lice ; enfin, harnois, *tonnelets* et *bassins* servant à combattre à la barrière. »

Cette communauté, qui avait été l'une des plus nombreuses de Paris, était réduite à soixante maîtres seulement, à la fin du XVIe siècle. En 1713, elle ne comptait plus que deux maîtres, qui étaient les fils du célèbre Drouart, dont les ancêtres étaient en réputation depuis plus de deux cents ans, pour la fabrication des meilleures et des plus riches armures de l'Europe, sans même en excepter celles de Milan. Les deux derniers Drouart prenaient le titre de seuls armuriers-heaumiers du roi et des princes. Ils avaient leur boutique rue de la Heaumerie, où, de temps immémorial, avaient demeuré tous les armuriers-heaumiers.

La corporation des armuriers-heaumiers tenait sa confrérie à Saint-Jacques de la Boucherie. Saint Georges, leur patron, y était représenté de grandeur naturelle, armé de pied en cap d'une armure d'acier poli, monté sur un cheval armé de même et caparaçonné à l'antique.

fer servaient plus particulièrement aux fantassins, aux archers, aux milices des communes : il n'y a cependant pas de règle absolue, et l'on voit assez souvent, dans les peintures des manuscrits, des cavaliers portant des coiffures de fer sans visière.

Les noms des casques sont aussi variés que leurs formes : ces noms sont principalement le *heaume,* garni d'une visière à charnière, percée de trous ronds, ou d'ouvertures pour donner passage à l'air et au jour; le *cabasset,* le *morion,* le *bassinet,* la *salade,* l'*armet,* la *bourguignote.* On peut rapporter au règne de Philippe-Auguste la première apparition du casque à visière. Les casques carlovingiens tels que nous les avons vus plus haut, les casques normands tels qu'on les voit sur la tapisserie de la reine Mathilde, laissaient le visage à découvert; seulement une espèce de lame de fer, nommée *nasale,* protégeait, dans les casques normands, le milieu de la figure. Sous Philippe-Auguste (1180-1223), le casque se ferme complétement, et l'un des premiers exemples de cette forme nouvelle se voit sur le sceau des Templiers, dont le costume fut réglé par le pape, en 1181. Ces moines guerriers sont représentés sur leur sceau coiffés de casques cylindriques à visières.

Sous le règne de saint Louis, le casque à visière prit dans sa partie supérieure la forme d'un cône tronqué. On se servit en même temps du *chapel de fer,* qui n'était d'abord qu'une simple calotte qu'on plaçait sous le capuchon du haubert. Sous Philippe III (1270-1285), on attacha au rebord de la calotte un tissu de mailles de fer appelé *camail.* Cette calotte ou *chapel*, plate ou légèrement arrondie à l'origine, s'éleva peu à peu et se termina en pointe. Elle prit alors le nom de *bassinet*, et cette nouvelle espèce d'armure ne tarda point à se garnir, comme le heaume, d'une visière ou ventail, mais le bassinet était plus léger, et les chevaliers le portaient de préférence pendant les marches, et quand ils n'étaient point en danger d'être attaqués.

La *salade* fut particulièrement en faveur sous Charles VII (1422-1436); à cette époque, elle avait la forme d'une calotte garnie d'un couvre-nuque qui garantissait le cou par derrière et quelquefois le haut des épaules. C'était l'armure de tête des francs archers. Vers la fin du xv[e] siècle, on ajouta à la salade une petite visière qui protégeait la partie supérieure de la figure, et qui était percée d'une fente horizontale à la hauteur des yeux. Sous Louis XII, outre la visière, on y mit une mentonnière, ayant à la base une *gorge* qui enveloppait et protégeait le cou, et on

termina le haut de la cuirasse par un cordon dans lequel vint s'emboîter la *gorge* (1).

Comme tout ce qui appartenait à l'équipement militaire, les casques ne furent pas seulement pour les guerriers du moyen âge un objet d'utilité, mais bien encore un objet de luxe. On les orna de cimiers, de panaches, de croix, d'armoiries, d'emblèmes, de devises, de figures allégoriques, d'animaux légendaires, griffons, dragons volants, licornes, etc. Ils furent ciselés, dorés, damasquinés, gravés, et pour se former une idée précise de leur élégance et de leur richesse artistique, il faut visiter la belle collection du Musée d'artillerie (2).

CHEVALIER DE LA PREMIÈRE CROISADE. — CHEVALIER, 1295.

(British Museum. — Bibl. de Bourgogne.)

Quand le titre général de cette planche porte *Croisades,* XIIIe siècle, nos lecteurs se demanderont sans doute comment l'un des deux personnages qui s'y trouvent représentés est indiqué comme étant un chevalier de la première croisade, laquelle fut accomplie de l'an 1095 à l'an 1099. Nous répondrons que le fait s'explique, en ce sens que le manuscrit dans lequel M. Seré a pris un chevalier du XIe siècle, a été peint au XIIIe, et que c'est, par conséquent, le costume de cette dernière époque qui se voit ici.

Nous avons consacré dans notre *Introduction générale*, page 96 et suiv., un chapitre particulier à la chevalerie, et nous n'avons point à revenir sur cette institution. Nous ne nous occuperons donc ici que de notre planche. Le chevalier qui est debout, de même que celui qui est agenouillé, porte pour armure défensive la cotte de mailles; outre cette cotte de mailles, il a sur la tête un chapeau de fer, sans ornements, sans jugulaires et sans visière, et ses bras et ses jambes sont protégés par des plaques de fer. Le vêtement d'étoffe, dont les deux personnages sont revêtus par-dessus leur armure, est la cotte d'armes, dont nous avons parlé avec détails dans notre *Introduction générale*, pag. 98, 99 et 100.

(1) L'invention des armes à feu fit faire des casques plus forts. Le casque de l'armure nº 135, du Musée d'artillerie, qui passe pour avoir appartenu au duc de Guise, *le Balafré,* ne pèse pas moins de dix kilogrammes.

(2) Un membre distingué de la Société des antiquaires de France, M. Allou, a publié, dans le tome X des *Mémoires* de cette société, un curieux travail où il étudie, dans l'ordre chronologique, les diverses formes de casques.

PAUL, SYLVAIN ET TIMOTHÉE. — LES ENFANTS D'ADAM. — SAINT PAUL RECEVANT SA MISSION. — LES MACHABÉES.

(Arsenal, T. L. 2.)

Ces quatres miniatures, tirées d'une fort belle bible du XIIIe siècle, sont encadrées, comme toutes celles que contient le même volume, dans des lettres ornées. Ce volume offre une particularité curieuse : on y voit, tracées à la marge, et dans des proportions un peu plus grandes, les premières esquisses des dessins coloriés.

Le premier de ces dessins se trouve en tête de la première *épître de saint Paul à l'église de Thessalonique.* Cette épître, ainsi que la suivante, porte en suscription *Paul, Sylvain et Timothée à l'église*, etc. Ce sont ces trois messagers de l'Évangile que l'artiste a figurés ici. Il les a montrés traversant les mers, comme pour exprimer qu'ils n'avaient reculé ni devant les dangers ni devant les fatigues, et qu'ils avaient visité les contrées les plus lointaines pour propager la parole divine. On sait, en effet, et ce détail est trop connu pour qu'il soit besoin d'y insister ici, que saint Paul a été le plus vaillant, le plus éloquent soldat du christianisme naissant, et qu'il a été secondé dans son apostolat par Sylvain, et surtout par Timothée, qu'il nomme *son frère et le ministre de Dieu dans la prédication de l'Évangile.* Nos trois apôtres, sous le rapport du costume et du dessin, n'ont rien qui mérite particulièrement d'être signalé, et nous les avons surtout choisis à cause de la barque sur laquelle ils sont montés. Cette barque, comme toutes celles du même temps dont les dessins nous sont parvenus, n'a qu'un seul mât, et ce mât n'a qu'une seule voile. Il n'y a point d'autres agrès que ceux qui sont strictement nécessaires pour hisser ou maintenir la voile. C'est un système tout à fait primitif qui s'est perpétué à travers tout le moyen âge, jusqu'au moment où la découverte de l'Amérique a donné à la navigation un essor nouveau. Les barques, dans le genre de celle qui se voit ici, marchaient à la voile et à la rame, ce qui est indiqué par l'aviron que tient l'un des trois personnages.

Le second de nos dessins, *les Enfants d'Adam,* se trouve en tête du chapitre ve du premier livre des Paralipomènes. Ce chapitre contient la généalogie d'Adam jusqu'à Noé, depuis Noé jusqu'à Abraham, les enfants d'Abraham, la postérité d'Ismaël, et celle d'Ésaü. Les personnages indiqués dans le texte sont très-nombreux, et nous ne saurions dire quels sont ceux que l'artiste a voulu figurer ici.

La troisième miniature, *saint Paul recevant sa mission*, est placée en tête de l'épître aux Galates. C'est le commentaire illustré de cette phrase : « Il a plu à Dieu, qui m'a choisi particulièrement dès le ventre de ma mère et qui m'a appelé par sa grâce, de me révéler son fils, afin que je prêche parmi les nations. » Le personnage dont la tête est nimbée représente Dieu, et celui qui porte un habit monacal et un capuchon représente saint Paul. Sur le rouleau qu'il tient à la main est écrit le mot *Seirapoledos*. Nous avons cherché vainement à nous rendre compte de la signification de ce mot. Sa tournure grecque semble indiquer que l'artiste aura voulu exprimer en lettres latines quelque légende rédigée dans la première de ces langues, avec laquelle il n'était pas familiarisé, et qu'il aura, qu'on nous passe cette locution, estropié le mot en voulant l'écrire.

Notre quatrième miniature nous offre l'image des *Machabées* et se trouve en tête du livre de la Bible qui porte ce nom. Après la mort d'Alexandre, dit l'Écriture, ses capitaines se partagèrent les États qu'il avait conquis. Antiochus Épiphane s'empara de la Judée et pilla le temple de Jérusalem; alors Mathathias se retira avec ses cinq fils sur la montagne de Modin, et il leur recommanda en mourant de combattre les ennemis d'Israël. L'un d'eux, *Judas, surnommé Machabée, se revêtit de la cuirasse, comme un géant; il se couvrit de ses armes dans les combats, et son épée était la protection du camp d'Israël.* — Les trois cavaliers de notre bible sont trois enfants de Mathathias. Deux d'entre eux portent l'armet; le troisième, le plus considérable de tous, a le casque à visière, ce qui veut dire que c'est un chevalier, et il est évident que l'artiste a voulu peindre Judas Machabée, qui fut, pour le moyen âge, l'emblème du courage et du dévouement patriotique, et auquel les romanciers, les poëtes, aussi bien que les écrivains ecclésiastiques, ne manquèrent jamais de comparer les guerriers qui s'étaient illustrés en combattant les ennemis de la foi.

Les chevaux sur lesquels sont montés nos trois personnages donnent lieu à une remarque importante. Ils sont *caparaçonnés*, c'est-à-dire recouverts d'une espèce de robe flottante, qui les entoure de la tête aux pieds. C'est la première fois que nous rencontrons cette espèce de harnachement, qui va devenir tout à fait usuel dans la chevalerie, et qui se couvrira d'armoiries brillantes, quand le blason se sera popularisé (1).

(1) Pour donner à nos lecteurs une idée exacte de ce qu'était l'équipement d'un cheval de guerre au moyen âge, et surtout au XIVe siècle, nous ne pouvons mieux faire que de reproduire la description qu'en a donnée M. le général d'Hautpoul :

« On donna au cheval, comme au cavalier, dit M. d'Hautpoul, l'armure en lames de fer. Les

LA SALUTATION ANGÉLIQUE. — LE PÈRE ÉTERNEL.

(Émaux du musée de Cluny, nos 941, 960.)

Dans notre dernière livraison, nous avons indiqué, à propos des planches représentant *Étienne de Muret* et l'*Adoration des Mages*, les principaux ouvrages à consulter sur les émaux et l'art de l'émaillerie. Nous devons mentionner aujour-

pièces de cette armure se nommaient *bardes;* on appelait *harnement* l'équipage complet du cheval de guerre. Les bardes se composaient du *chanfrein*, de la *cervicale*, du *girel* et des *flançois*. Le harnement comprenait, outre les bardes, la selle d'armes avec les étriers et autres accessoires, la bride et le caparaçon. — Le *chanfrein* était une pièce en fer qui avait la forme de la tête du cheval, et qui la couvrait comme une espèce de masque depuis les oreilles jusqu'aux naseaux. Il y avait aussi des grilles pour couvrir les yeux. Souvent le milieu du chanfrein était garni d'une pointe aiguë qui faisait de la tête du cheval une arme offensive. On appelait *cervicale* une pièce composée de lames de fer, arquées suivant la forme de l'encolure du cheval, et qui lui couvrait le cou depuis le chanfrein jusqu'au-devant de la selle. — Le *girel* ou *poitrail* était formé d'une large plaque d'acier couvrant le poitrail et les épaules, et se prolongeant sur les côtes. On appelait *flançois* ou *pissières*, deux pièces cintrées en fer croisé ou en cuir bouilli, qui couvraient les flancs et les cuisses du cheval et se rejoignaient sur la croupe en l'enveloppant. Les selles étaient garnies devant et derrière de battes très-élevées. Le cavalier s'y trouvait tellement emboîté, qu'il devenait fort difficile de le désarçonner. Elles étaient recouvertes de fortes lames d'acier. Les étriers étaient en fer très-massif, et des branches croisées de métal recouvraient une partie des pieds du cavalier. Les quatre jambes du cheval, jusqu'à la corne du pied, étaient aussi quelquefois entourées de lames de fer. — Toutes les parties de l'armure du cheval étaient très-richement ornées; les princes, les chevaliers y apportaient un luxe extraordinaire. Elles étaient ciselées, garnies d'ornements en or ou en argent et même enrichies de pierres précieuses. La cervicale, le girel et les flançois étaient souvent bordés de franges, de crépines supportant des glands d'or et d'argent, qui flottaient autour du corps du cheval. Les étriers, le mors, les rênes étaient souvent dorés en plein. — Dans les cérémonies d'apparat, les personnages de distinction recouvraient encore toute l'armure du cheval par un *caparaçon* appelé aussi *housse*, *sambue*, *ténicle*, qui descendait quelquefois jusqu'auprès des pieds. Il était en étoffe très-riche, couvert d'armoiries, de broderies d'or et de diverses couleurs et bordé de franges. »

On voit par ces détails que le cheval était en quelque sorte assimilé à celui qui le montait, et cela n'a rien qui surprenne quand on se reporte au moyen âge. La force des hommes d'armes, en effet, ne résidait ni dans leurs lances, ni dans leurs épées, mais dans la vigueur de leurs chevaux. Le noble à pied retombait au niveau du vilain. De là, cette espèce de fétichisme que professait la féodalité pour l'animal qui faisait une partie de sa puissance. Il faut lire certains romans de chevalerie pour se faire une idée de la manière dont nos vieux conteurs, interprètes fidèles des idées de leur temps, ont idéalisé le *destrier*. La monture est souvent beaucoup plus intelligente que le cavalier, et il faut dire à l'honneur des preux que ceux-ci se montrent très-reconnaissants. On pourrait en citer plus d'un qui, forcé de choisir entre sa belle et son cheval, aurait sans aucun doute préféré le cheval à la belle. On peut ajouter qu'il en était de même pour les chiens et les oiseaux de chasse. Nous ne voulons pas médire de la chevalerie, mais quand on y regarde de près, et qu'on écarte la fantasmagorie poétique, on trouve souvent, comme disait Rabelais, bien *des choses à rapoincter*.

d'hui un livre nouveau et très-important sur le même sujet. Ce livre, qui a paru dans le dernier mois de l'année 1856, sous le titre de *Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen âge* (1), a pour auteur l'un des hommes de notre temps qui sont le plus profondément versés dans l'histoire des arts et de la technologie, M. Jules Labarte. Nos lecteurs y trouveront tous les renseignements desirables, et ils y puiseront une connaissance parfaite du sujet qui s'y trouve traité. Nous leur recommandons surtout la partie qui concerne l'émaillerie de Limoges, car c'est de cette fabrique célèbre que proviennent les émaux que nous avons reproduits jusqu'à présent, y compris ceux qui sont figurés sur les deux planches ci-dessus.

Outre les châsses, les crosses, les reliquaires, les ciboires, les émailleurs confectionnaient encore des espèces de bas-reliefs, qui servaient comme les bas-reliefs de marbre ou de bois à décorer les autels. C'est à ce genre de décoration que paraissent avoir appartenu nos deux émaux.

Le premier de ces émaux, celui qui porte le nº 941, et qui représente la Salutation angélique, offre des figures en relief incrustées d'émail, sur des fonds en cuivre repoussé, et enrichis d'ornements et de pierreries. Conformément aux habitudes des artistes limousins, les figures sont encadrées dans des portiques. Ici ces portiques sont encore dans le style roman, à plein cintre, quoique déjà l'ogive ait dominé partout; mais M. Labarte remarque avec raison que l'adoption du style ogival ne fut pas immédiate chez les orfèvres émailleurs de Limoges, et qu'ils restèrent en retard sur les autres artistes dont les œuvres se trouvèrent notablement influencées par ce changement radical apporté aux formes de l'architecture. Au-dessus du portique, on voit le Christ portant tout à la fois la couronne et le nimbe. Il bénit de la main droite, et de la gauche, il tient l'Évangile.

Le second de ces émaux, celui qui porte le nº 960, est exécuté en repoussé de cuivre ; il représente le Père éternel. Nous ferons remarquer que c'est la première fois que nous rencontrons la figure de Dieu le Père, et, en effet, elle est assez rare, surtout isolément. Par une bizarrerie singulière, le moyen âge, dont la foi est si profonde, et qui peuple pour ainsi dire la terre des images du ciel, le moyen âge, dans les arts comme dans la littérature, ne donne qu'un rôle tout à fait secondaire à la première personne de la Trinité. Cela tenait peut-être à ce que Dieu, le Jéhovah de la Bible, représente avant tout la justice et le châtiment, tandis que Jésus, le Rédempteur, représente la miséricorde et le pardon. De plus, tandis que Jésus

(1) Paris, Didron, in-4º, avec planches en couleurs.

est le plus souvent figuré sous la forme humaine, le Père éternel, dans les bas siècles du moyen âge, est représenté par des symboles, tels que la main bénissante, dont nous avons parlé à l'occasion des miniatures carlovingiennes. Plus tard, et principalement au xve siècle, on voit paraître ce qu'on pourrait appeler les portraits en pied, et alors le Père éternel est ordinairement symbolisé par l'image d'un pape avec ses attributs.

LE MARTYRE DE SAINT EUSTACHE.

(Vitraux de la cathédrale de Chartres.)

Cette planche nous offre un sujet qui se trouve traité à peu près de la même manière au folio 219, du manuscrit 7019, *Lan.* de la Bibliothèque impériale. C'est le dernier épisode de la vie de saint Eustache, emprunté au grand vitrail de Chartres qui porte le nom de ce saint, et qui a été donné par les drapiers et pelletiers de cette ville.

Lorsque l'empereur Trajan régnait à Rome, il y avait à sa cour un homme de grande naissance, nommé Placide, brave soldat et chasseur intrépide. Un jour qu'il était à courir les bêtes fauves, il vit paraître devant lui un cerf gigantesque, qui portait une croix entre les cornes. Le cerf lui parla, au nom de Jésus-Christ, de la religion des chrétiens, en l'engageant à renoncer au culte des faux dieux. Frappé de cette apparition miraculeuse, Placide abjura le paganisme et se fit baptiser sous le nom d'*Eustache*. Sa femme Théopista et ses deux fils, Agapitus et Théopistus, reçurent également le baptême. Pendant toute la vie de l'empereur Trajan, ces nouveaux convertis purent suivre en paix le culte du vrai Dieu; mais lorsque Adrien monta sur le trône, les choses changèrent. Ce prince, qui était païen et très-cruel, — nous suivons le texte du manuscrit que nous avons cité plus haut, — avait gardé Eustache parmi ses officiers; un beau jour il se rendit au temple pour sacrifier à un diable nommé *Apolin*, et, ne voyant point Eustache dans le cortége, il demanda la cause de son absence. Celui-ci répondit qu'il ne pouvait sacrifier aux faux dieux, parce qu'il était chrétien Alors l'empereur, enflammé de colère, ordonna de l'enfermer dans un bœuf d'airain, avec sa femme et ses enfants, d'allumer un grand feu autour de ce bœuf, et de les faire mourir par le plus affreux supplice. Les saints martyrs demandèrent à leurs bourreaux un instant pour prier, et, levant les mains, ils supplièrent le Dieu-tout puissant d'ordonner au feu de les consumer tous ensemble. Une voix qui semblait parler dans le ciel leur répondit qu'ils entreraient bientôt dans le séjour de l'éternelle béatitude.

Quelques moments plus tard, la flamme les avait étouffés. Trois jours après, l'empereur Adrien vint pour voir si ses ordres avaient été fidèlement suivis, et il ordonna de retirer leurs corps du bœuf d'airain. Ces corps furent trouvés intacts; leurs cheveux n'étaient pas même brûlés, et l'empereur, frappé d'un fait aussi merveilleux, permit qu'on leur donnât une sépulture honorable.

Voilà ce que dit la légende de saint Eustache (1), et c'est cette légende dont les épisodes les plus saillants sont reproduits sur le vitrail de Chartres. Notre planche représente la scène du bœuf d'airain. La composition est à peu près la même que dans le manuscrit 7019 (2).

GALLUS ET POSTUMIEN. — SAINT PATRICE OUVRANT LE PURGATOIRE. — LA CALANDRE.

(Bibl. imp., Lan. 7019.)

Le manuscrit dont on vient de lire le numéro renferme les Actes des Apôtres et diverses Vies de saints, à la suite desquelles se trouve un de ces traités d'histoire naturelle fantastique et allégorique dont nous avons déjà parlé à l'occasion de la *Fontaine mystique* et qui sont connus sous le nom de *Bestiaires*. Par une exception assez rare, nous connaissons la date précise de ce manuscrit, du moins pour la partie qui contient les Vies des saints, ainsi que le nom du miniaturiste, par ces vers qui se trouvent au dernier feuillet :

Icis livres ici finist.
Bone aventure ait qui l'escrit.
Henris ot non l'enlumineur;
Dex le garde de deshonneur.
Si fu fais l'an M.CC.$^{xx}_{iiii}$ et V (3).

(1) Voir l'abbé Bulteau, *Description de la cathédrale de Chartres*, p. 222. — Mss. 7019, *Lan.* de la *Bibliothèque impériale*. — *Miroir historial*, liv. X, ch. LVIII, LIX, LX, LXI, LXXXII.

(2) La vie de saint Eustache est un sujet qui paraît avoir beaucoup plu aux vieux artistes. On la retrouve sculptée en pierre, sur un bas-relief du XIVe siècle, dans la *Chapelle Saint-Martin*, à Saint-Denis. Cette chapelle est la quatrième dans le bas côté du nord, en entrant par le grand portail.

(3) 1285. — Outre les planches que nous donnons ici, on trouvera encore dans le volume ci-dessus d'intéressants dessins aux feuillets 46, 50, 53, 56, 59, 76, 87, 93, 127, 131, 151, 159, 209, 236, 237.

GALLUS ET POSTUMIEN. — Le sujet de cette miniature est tiré de la *Vie de saint Martin* (1), d'après Sulpice Sévère. Elle se trouve en tête d'un dialogue, dans lequel Postumien raconte à Gallus, disciple de saint Martin, ce qu'il a vu et ce qu'il a appris dans un voyage qu'il vient d'accomplir en Égypte. On voit, par l'attitude de nos deux personnages, ainsi que par leur gesticulation, qu'il s'agit d'une conversation d'un grand intérêt, et, pour montrer comment les peintres s'inspiraient du texte, nous allons rapporter ici le passage auquel notre planche sert d'illustration. — « Or, dit Gallus à Postumien, te prie ie que tu nos racontes totes les auentures de ta voie, et comment la foi Nostre Signor en Orient est gardée, et quele institutions est as moignes donnée. — A ces paroles respondit Postumien et li dist : Ie ferai ce que ie te voi desirrer, por ta volenté accomplir... Quant il ot ce dit nous nous teusmes et feimes pes. Si escoutames. » — Il était, ce nous semble, fort difficile de rendre par le dessin, d'une manière plus naturelle et plus animée que ne l'a fait Henri l'enlumineur, l'esprit même du texte que nous venons de citer. Postumien et Gallus sont ici habillés en moines du XIIIe siècle, et nous croyons reconnaître dans leur costume celui des franciscains, dont l'ordre avait été institué en 1215, par saint François d'Assise.

SAINT PATRICE OUVRANT LE PURGATOIRE. — La légende de saint Patrice, l'une des plus célèbres du moyen âge, appartient à l'Irlande, qu'on avait surnommée *l'île des Saints*, et qui est peut-être, de toutes les contrées de l'Europe, celle où les souvenirs des âges héroïques du christianisme ont produit les plus merveilleux récits.

Saint Patrice le Grand, dit notre manuscrit, ayant fait une mission en Irlande, trouva les gens de ce pays plus sauvages que les bêtes; mais Dieu, qui connaissait la ferveur de sa foi, le soutint constamment dans ses travaux apostoliques. Jésus-Christ lui apparut un jour en personne, et, après lui avoir donné un livre d'évangiles et un bâton pastoral, il le conduisit dans un lieu désert, au bord d'une fosse

(1) Saint Martin, Hongrois de naissance, est resté l'un de nos saints les plus célèbres, parce qu'il est l'un de ceux qui ont exercé la plus grande influence sur le développement du christianisme dans le nord et dans l'ouest de la Gaule romaine. Avant lui, la religion du Christ s'était pour ainsi dire tenue sur la défensive. Saint Martin ne se borna plus, comme les apôtres qui l'avaient précédé, à prêcher la foi nouvelle; il attaqua en quelque sorte les faux dieux dans les manifestations matérielles de leur culte, en renversant les idoles et en faisant abattre les temples. C'est sans doute cette courageuse et décisive aggression qui a rendu sa mémoire si populaire en France.

profonde, toute pleine de ténèbres, et lui dit que ceux qui descendraient dans cette fosse, en se repentant de leurs péchés et en se recommandant à la miséricorde de Dieu, seraient lavés de toutes leurs fautes, après un jour et une nuit. Le saint bâtit une église au-dessus de la fosse; il fit mettre à cette église une bonne porte avec une bonne serrure, afin que personne ne pût entrer sans sa permission, et il donna la clef à des chanoines qu'il établit au même endroit. Les Irlandais vinrent en grand nombre demander aux chanoines l'autorisation de descendre dans la fosse, afin d'obtenir la rémission de leurs péchés, et ceux qui furent admis à faire ce mystérieux pèlerinage, rapportèrent qu'ils avaient beaucoup souffert, aussi longtemps qu'ils étaient restés dans la fosse, mais qu'ils en étaient sortis tout joyeux parce qu'ils y avaient laissé leurs péchés. Saint Patrice fit mettre par écrit ce qu'ils avaient raconté, et appela son église le *Purgatoire*, parce que la fosse au bord de laquelle Jésus-Christ l'avait conduit était l'une des entrées de ce lieu d'expiation.

Ce récit explique notre planche. Saint Patrice, suivi des chanoines, introduit une clef dans la serrrure qu'il avait fait mettre à la porte de l'église, pour ouvrir cette porte aux bonnes gens d'Irlande qui voulaient descendre dans la fosse, c'est-à-dire dans le Purgatoire.

LA CALANDRE. — Le *Bestiaire* qui nous a fourni ce sujet, est l'œuvre de maître Richard de Fournival, médecin de Philippe-Auguste; il contient un grand nombre de figures d'animaux, réels ou fantastiques (1), et, parmi ces derniers, se trouve l'oiseau nommé *calandre*. «Cet oiseau, dit maître Richard, est de telle nature qu'il sait beaucoup mieux qu'un médecin quand un malade doit guérir ou non, et, si vous voulez le savoir vous-même, la calandre vous l'apprendra sûrement. Portez-la près du lit du malade; si elle tourne la tête de son côté et le regarde en face, la guérison est infaillible. Si, au contraire, elle fait volte-face et ne veut point le regarder, soyez sûr que la mort est prochaine.» Notre miniature est le commentaire de cette légende. Le personnage couché dans ce lit si amplement drapé, c'est un malade; cet oiseau que tient sur sa main l'autre personnage debout auprès du lit,

(1) En comparant les animaux des *Bestiaires* avec ceux du blason, on reconnaît vite qu'ils ont tous une seule et même origine, c'est-à-dire qu'ils ont été dessinés d'après le texte des légendes, au lieu de l'être d'après la nature. Lorsqu'il s'agissait des faits de l'histoire et des hommes, le moyen âge oubliait les livres pour peindre ce qu'il avait sous les yeux, et, par une contradiction singulière, lorsqu'il s'agissait des animaux et de la nature, il oubliait ce qu'il voyait de ses yeux sur la vaste scène du monde, pour représenter ce qu'il avait lu dans les livres, ou ce qu'il avait appris par tradition. Croire tout, défigurer tout et ne rien vérifier, telle pourrait être la devise de la plupart des *gens de lettres* du moyen âge, aussi bien que la devise des artistes.

c'est la calandre, et, comme elle refuse de regarder le malade et qu'elle lui tourne la queue, c'est que celui-ci n'a plus que peu de temps à vivre.

Tous les animaux mentionnés dans les *Bestiaires* donnent lieu à des contes pareils. Le moyen âge, en fait d'histoire naturelle, greffe ses rêveries sur les fables de l'antiquité, et cependant ces étranges récits sont encore un sujet fécond d'enseignement moral. Nos vieux écrivains, en prêtant aux animaux des qualités imaginaires, trouvent naturellement l'occasion de censurer les vices de l'homme, et de lui tracer des règles de conduite : — Le chrétien doit se détourner du mal, comme la calandre se détourne du moribond. — Voilà la moralité de notre miniature.

DAME ET JEUNE FILLE NOBLES.

(Vitraux de la cathédrale de Chartres).

La première de ces figures, celle qui occupe la partie supérieure de notre planche, est tirée d'un vitrail du transsept septentrional de la cathédrale de Chartres. Ce vitrail, consacré à la Vierge Marie, représente l'Annonciation et la Visitation, et au-dessous de ces deux sujets se trouve le portrait de la noble dame qui a donné la verrière. Cette dame est Mahaut, femme de Philippe, comte de Boulogne, fils naturel de Philippe-Auguste et d'Agnès de Méranie. Elle porte sur sa robe les armes de son mari, et elle est coiffée de l'ornement de tête nommé *barrette*.

La seconde des figures est tirée d'un vitrail qui n'existe plus aujourd'hui; c'est le portrait de la fille de Mahaut, Jeanne, qui épousa en 1245 Gaucher, comte de Chartres, et qui mourut en 1252. Jeanne était, comme sa mère, la donatrice du vitrail sur lequel se trouvait son portrait.

On remarque sur la robe de Mahaut, à la hauteur de la poitrine, et sur l'écusson placé derrière Jeanne, des barres rouges qui ont la forme d'un trident sur la robe de Mahaut, et d'un râteau sur l'écusson de Jeanne. Ces barres, d'un côté comme de l'autre, ne sont rien autre chose que le signe héraldique connu sous le nom de *lambel*, lequel servait dans le blason à distinguer les branches cadettes.

JÉSUS SE REND AUX NOCES DE CANA.

(Vitraux de la cathédrale de Chartres.)

Ce sujet est emprunté au vitrail connu sous le nom de *Notre-Dame de la belle verrière*, et désigné ainsi à cause d'une image de la Vierge qui en est la principale figure : « Marie, dit M. l'abbé Bulteau (1), est assise sur un trône... Elle

(1) *Description de la cathédrale de Chartres*, p. 254.

« tient Jésus entre ses genoux. Quatorze anges lui rendent leurs hommages ; six « l'encensent, deux l'éclairent, deux la prient et joignent les mains, et quatre sup- « portent avec des colonnes le trône où elle est assise..... Pour nous rappeler le « pouvoir de cette reine des cieux, le peintre verrier a représenté au-dessous de « son trône le miracle de Cana, obtenu par ses prières. Il y a cinq tableaux : « 1° Jésus avec ses disciples se rend aux noces de Cana ; 2° Marie dit à Jésus : « Ils « n'ont plus de vin ; » 3° elle dit aux serviteurs : « Faites tout ce qu'il vous dira ; » « 4° Jésus, bénit trois grandes urnes pleines d'eau et change l'eau en vin ; 5° le « maître-d'hôtel apporte aux jeunes mariés le vin miraculeux. » — C'est le premier de ces cinq tableaux, *Jésus se rendant aux noces de Cana*, que nous avons reproduit ici.

Le Christ et les personnages qui l'environnent sont vêtus dans le goût antique ; et l'on retrouve, dans l'ensemble du dessin, ce grand style de l'époque de saint Louis, que nous avons déjà signalé et qui se distingue par l'agencement habile des draperies, la régularité un peu uniforme des figures, la grandeur des yeux, le calme des attitudes, et surtout beaucoup de caractère.

REPAS MYSTIQUE. — LE ROI PSALMISTE.

(Bibliothèque impériale, 6769 F. et 6705.)

Le manuscrit n° 6769, auquel M. Seré a emprunté le *Repas mystique* et les six musiciens qui sont placés à droite et à gauche de la planche, renferme plusieurs compositions littéraires du moyen âge : 1° le Saint Graal ; 2° le roman de Merlin ; 3° le roman des Sept Sages ; 4° une chronique depuis Adam jusqu'à Tibère. Les miniatures assez nombreuses et d'une bonne exécution, sont à fonds d'or ou à fonds d'azur unis, et on voit se détacher de leurs encadrements des arabesques d'un excellent goût, sur lesquelles sont figurés des animaux fantastiques et divers personnages. Quelques-unes de ces miniatures sont encore garnies d'une étoffe extrêmement légère et d'une incomparable finesse, qui servait, comme aujourd'hui nos papiers de soie, à les défendre contre le frottement.

Le *Repas mystique* est tiré du roman du *Saint Graal*, et nous avons tout lieu de penser que la grande coupe qui se voit sur la table, n'est rien autre que ce vase si fameux dans les traditions du moyen âge. Nous n'avons pas besoin de rappeler ici aux personnes qui se sont occupées de notre vieille littérature, que le *Saint Graal* était un vase dans lequel on croyait que Notre Seigneur avait mangé l'agneau pascal, lorsqu'il fit la cène avec ses disciples. On racontait que Joseph d'Arimathie l'avait emporté dans sa maison, après avoir enseveli le Christ ; qu'il l'avait rempli

avec le sang et l'eau qui découlaient des plaies et du côté du Dieu fait homme; qu'il s'était ensuite rendu en Angleterre avec cette sainte relique, et qu'après avoir évangélisé toute la contrée, il en avait confié la garde à l'un de ses neveux, dépositaire insouciant, entre les mains duquel le précieux vase s'était perdu. On croyait encore qu'une foule de chevaliers s'étaient mis à courir le monde pour en retrouver les traces; et ce sont les aventures de ces chevaliers à la recherche du vase de Joseph d'Arimathie, qui se trouvent consignées dans les romans connus sous le nom de *Romans du Saint Graal*.

SAVANT. — BOURGEOIS. — REINE. — BOURGEOISE ET SON FILS. — DAME NOBLE.
(Bibliothèque impériale, nº 6820.)

Les noms qu'on vient de lire ont été donnés par M. Seré aux divers personnages auxquels ils s'appliquent, et c'est encore M. Seré qui a fixé à la fin du XIIIe siècle la date du manuscrit 6820. Quelques doutes s'étant élevés dans notre esprit au sujet de cette date, nous avons consulté l'un des hommes de notre temps qui connaissent le mieux le moyen âge, M. Lacabane, professeur à l'école des Chartes, et l'avis de ce savant a été que les présomptions les plus fortes devaient faire reporter au XIVe siècle le manuscrit qui nous occupe. C'est pour ce motif que nous plaçons ici cette planche, comme faisant la transition entre les deux époques.

Le manuscrit 6820 est une *Bible hystoriale*, c'est-à-dire une espèce d'histoire universelle rattachée à la chronologie des principaux événements de l'histoire biblique. Les textes des livres saints y sont accompagnés d'une glose dans laquelle sont souvent racontées les plus merveilleuses légendes, et où l'auteur accumule les préceptes de morale. Les miniatures sont les unes à fonds de tapisserie, — ce sont les plus nombreuses, — les autres à fonds d'or unis. Sur la première page, qui paraît postérieure au reste du volume, on voit les armoiries de France, et l'encadrement caractéristique des miniatures peintes dans les livres écrits pour le roi Charles V, lequel encadrement consiste en quatre arcs de cercle réunis entre eux par des angles sortants. Dans le reste de l'ouvrage, et sur la plupart des feuillets, se trouvent les armes de France et d'Angleterre, juxta-posées sur le même écusson, d'où l'on peut conclure que cette *Bible hystoriale* a d'abord appartenu à une personne du sang royal d'Angleterre, peut-être à la reine Isabelle ou à son fils Édouard, et qu'ensuite elle est passée dans la bibliothèque de Charles V, qui, pour constater sa prise de possession, y aura fait peindre ses armoiries.

Le personnage à genoux et la femme qui tient un enfant par la main, sont placés en tête de l'histoire de Tobie. La femme vue de profil, et qui porte une cornette rouge, a été prise dans une miniature représentant Job sur son fumier.

QUATORZIÈME SIÈCLE.

L'époque dont nous allons nous occuper est marquée en Italie par une renaissance qu'on peut regarder comme le point de départ de l'art moderne. Cette renaissance fut provoquée par des artistes byzantins qui vinrent s'établir en Toscane, vers 1240. Ces artistes, derniers dépositaires des traditions antiques, éveillèrent par leur exemple et leur contact le génie des Italiens, qui allaient tenir bientôt d'une main si ferme le sceptre de l'art, et dominer, par la beauté du style, sur tous les peintres de l'Europe chrétienne. Le Florentin Cimabue marcha le premier dans la voie du progrès, où le suivit Giotto, qui, né en 1276, fonda vers 1300 une école à laquelle se formèrent de nombreux élèves, dont les plus célèbres furent Stefano et Jacques de Vérone, Jean Miretto, Jacques Avanzi, Altichiero, André Orgagna, l'illustre Taddeo di Gaddo, et qui nous conduit, de progrès en progrès, jusqu'à Raphaël, par Pietro Cavallini, Simon Memi, Lipi et Geottino.

Sous le pinceau de ces maîtres, l'exécution pratique fut notablement améliorée. Les formes devinrent plus correctes, et les compositions prirent un caractère de grandeur et d'harmonie qu'elles n'avaient point encore eu jusqu'alors. Florence, Pise, Sienne, Assise, s'enrichirent d'une multitude de fresques, où la largeur de l'exécution s'unissait à la vigueur du coloris, et dans lesquelles dominait un admirable sentiment religieux. Ces progrès de la peinture monumentale s'étendirent aux miniatures, et l'on peut juger, par nos planches italiennes, du degré de perfection auquel était arrivé, au XIVe siècle, l'art des *enlumineurs et des ymagiers* de la Péninsule.

En France, l'essor fut loin d'être aussi rapide; l'inspiration semblait s'être

épuisée dans l'architecture ; mais le mouvement qui s'accomplissait au delà des Alpes ne devait pas rester isolé. Les relations étaient trop fréquentes entre les deux pays pour que l'influence de l'école de Giotto ne se fît point sentir chez nous. Il était tout naturel, d'ailleurs, qu'au moment où Dante venait étudier la philosophie à Paris, quelques artistes français allassent de leur côté étudier la peinture en Italie, ou que les peintres italiens fussent venus chez nous exercer leur talent. Or, il est facile de reconnaître que, tout en restant dans un degré notable d'infériorité par rapport aux miniatures italiennes, nos miniatures françaises ont des tendances analogues. La composition s'agrandit et se dramatise ; le modelé, plus savant, se dégage de ces lignes noires qui encadrent les figures du XIIIe siècle ; les formes sont plus correctes, les attitudes plus vivantes, les draperies plus fines, et quoique le nu soit encore d'une exécution très-défectueuse, le progrès dans la forme est cependant très-sensible. Seulement, tandis que l'Italie a déjà une tradition, tandis qu'elle compte une dizaine de maîtres et d'écoles, la France marche encore au hasard, au milieu des tâtonnements et des essais, sans règles fixes et sans écoles.

En ce qui touche, au XIVe siècle, l'exécution matérielle et la couleur, on peut dire que les chairs sont modelées par larges demi-teintes, avec une grande délicatesse de touche, et sans ombres portées ; que la couleur, où dominent des bleus très-beaux, des laques et des oranges d'une grande fraîcheur, a plus d'harmonie que dans le siècle précédent, et que la lumière est mieux comprise. Quant à la disposition des miniatures dans les volumes, un grand nombre d'entre elles sont encore encadrées, comme au XIIIe siècle, dans des lettres majuscules qui sont en tête des chapitres, mais ces lettres sont généralement plus grandes, ce qui donne plus d'ampleur à la composition. Il reste encore beaucoup de fonds bleus ou or, mais sur la fin du siècle, les figures se détachent sur des fonds de paysages ou des perspectives de villes, avec des horizons bleus. Des ornements d'une exquise délicatesse s'ajoutent souvent aux miniatures, et courent sur les marges en larges arabesques, mais d'une manière irrégulière et sans former des encadrements complets, comme on le voit dans certains manuscrits des époques postérieures, et principalement dans les livres liturgiques.

Avant d'entrer dans l'explication des planches italiennes, dont nous parlerons bientôt, nous croyons devoir consigner ici quelques observations sur la couleur. C'est là une des parties essentielles de l'art, et malgré son importance elle a été très-peu étudiée par rapport aux productions antérieures à la renaissance du XVIe siècle. Voici, dans leur forme la plus concise, les remarques générales aux-

quelles peut donner lieu la comparaison des peintures de l'Orient, de l'Italie et de la France.

Chaque peuple, dans ces diverses contrées, a son cachet particulier, et la couleur de ses peintures est pour ainsi dire le reflet du ciel qui les éclaire, de même que les personnages sont la reproduction du type anatomique des races. En Orient, où l'éclat de la lumière donne aux objets des teintes plus accusées et plus éclatantes, on trouve des violets magnifiques, des oranges et des verts d'une vigueur extraordinaire; en Italie, les tons moins foncés ont encore une grande chaleur, et les fresques, aussi bien que les miniatures, sont en quelque sorte inondées de lumière. — Dans les pays du nord, au contraire, en Flandre, en Angleterre, en Allemagne, les brouillards du ciel semblent avoir déteint sur les peintures, qui sont froides et grises, mais toujours d'une grande finesse. — Quant à la France, pays tempéré, elle a dans sa peinture quelque chose du caractère mixte de son climat, et il semble que les rayons lointains du soleil d'Italie viennent y réchauffer les dernières brumes du nord. Ces nuances délicates qui distinguent les productions artistiques des diverses contrées de l'Europe, ne sont pas toujours faciles à exprimer par des mots, mais elles sont toujours sensibles aux yeux, et les personnes qui veulent s'initier aux secrets intimes de l'art et juger du genre particulier de chaque peuple, n'ont qu'à examiner, en les comparant entre elles, nos miniatures grecques, italiennes et françaises, pour reconnaître les différences caractéristiques que nous venons de signaler ici.

FAUCONNERIE, N° 1. — FLANDRE ET FRANCE, XIIe, XIIIe ET XIVe SIÈCLES.

Cette planche, exécutée par M. Seré, offre la reproduction de personnages empruntés à divers manuscrits, et elle se rapporte à l'un des plaisirs les plus goûtés du moyen âge.

Avant l'invention des armes à feu, on distinguait quatre principales espèces de chasses : 1° la chasse aux toiles ou aux filets (1); 2° la chasse à courre, où l'on forçait la bête avec une meute; 3° la chasse à l'oiseau; 4° la chasse à tir avec l'arc ou l'arbalète. Dans la première de ces chasses, on formait avec les toiles ou filets une espèce d'impasse dans laquelle les traqueurs et les chasseurs rabattaient les bêtes fauves,

(1) La chasse dite à la haie, *haya*, peut être placée à côté de la chasse aux toiles. La haie, comme son nom l'indique, était une enceinte formée par des branchages tressés et sans issue, dans laquelle on poussait le gibier. Nous ne parlons point ici des chasses aux piéges, dont le nombre est infini, et qui ont été pratiquées dans tous les pays du monde.

pour les tuer ensuite à coups de flèches et de javelots; dans la seconde, on faisait lever la bête à l'aide de chiens de quête, et quand elle était lancée, on la suivait à cheval avec une meute, soit pour la forcer, soit pour l'abattre à coups d'épieux ou de coutelas, quand elle tenait tête aux chiens. Dans la chasse à tir, on tuait le gibier à coups de flèches. Nous avons peine à comprendre aujourd'hui comment on pouvait atteindre son but, oiseau, lièvre ou lapin, avec l'arc ou l'arbalète; mais il ne faut pas oublier que, par cela même qu'elles ne faisaient aucun bruit, ces armes, en rendant le gibier beaucoup moins farouche, permettaient au chasseur de l'approcher de plus près, et, à l'appui de cette remarque, nous pourrions citer l'exemple de certaines peuplades indiennes, qui aujourd'hui même préfèrent, par ce motif, l'arc au fusil; les races d'ailleurs étaient beaucoup plus nombreuses, et si le chasseur manquait souvent, il pouvait se dédommager sur la quantité de pièces qui s'offraient à ses coups. Quant à la chasse à l'oiseau, qui était inconnue des anciens, elle fut importée chez nous par les peuples du nord, et elle remonte aux premiers temps de la monarchie. Ses différentes branches étaient désignées sous le nom de *fauconnerie*, de même que les différentes espèces de chasses aux chiens courants étaient désignées sous le nom de *vénerie*.

La vénerie et la fauconnerie formèrent, avec la guerre, la principale occupation de la noblesse féodale, et le clergé lui-même, malgré la réprobation des Conciles, en fit souvent l'un de ses amusements les plus chers. On en regardait même la pratique comme une espèce de devoir, « Attendu, dit un de nos vieux écrivains, qu'elle sert à fuir tous péchés mortels : bon veneur a en ce monde joye, léesse et déduit, et après aura paradis encore. » La noblesse y voyait en même temps un apprentissage de la vie militaire, et elle s'y livrait avec une ardeur qui dégénérait en véritable monomanie. On ne reculait devant aucune dépense pour entretenir de brillants équipages, et parmi ces prodigalités cynégétiques, on cite la meute de seize cents chiens du comte de Foix, Gaston Phébus.

Un exercice qui jouissait d'une pareille faveur devait nécessairement occuper une large place dans la littérature; aussi voyons-nous les livres de chasse figurer au premier rang des productions les plus populaires du moyen âge. Le plus ancien ouvrage didactique qui ait été composé en France, est le traité connu sous le nom de : *Lyvre du roy Modus et de la royne Ratio*. L'empereur Frédéric II; Guillaume de Twici; le comte de Foix, Gaston Phébus; le premier chapelain du roi Jean; Denis le Grand, évêque de Senlis; Hardouin, seigneur de Fontaine Guérin, Charles IX, nous ont laissé de curieux ouvrages sur le *déduit des chiens et des*

oiseaux, ouvrages dans lesquels on trouve, comme dans les romans chevaleresques, une foule de miniatures intéressantes.

Les fauconniers, tels que nous les donnons ici, étaient des individus qui s'occupaient de l'art d'élever, de dresser et de conserver les oiseaux de proie destinés à la chasse. Ces oiseaux se divisaient en deux grandes classes, les uns de *haute volerie*, ou oiseaux nobles, les autres de *basse volerie*, qu'on appelait aussi *oiseaux de poing* ou *ignobles*. On comptait parmi les premiers, le faucon, le gerfaut, le sacre, le hobereau, l'émérillon ; parmi les seconds, l'autour, l'épervier et les grands-ducs. Les oiseaux nobles volent contre le vent, la tête portée en avant, et s'élèvent dans les hautes régions de l'air ; ils ont de plus une serre ou main composée de doigts plus longs et garnie d'ongles plus tranchants ; les autres ne volent que vent arrière et ne s'élèvent qu'à une petite hauteur.

En chasse, l'oiseau se portait sur le poing, qu'on avait soin, pour éviter le contact des serres, de munir d'un gant de peau dans le genre de nos gants de cavalerie dits à la Crispin. La tête de l'oiseau était garnie d'une espèce de coiffe, nommée *chaperon*, qui lui couvrait les yeux, et qu'on enlevait au moment de le lâcher sur sa proie. Ce genre de chasse était surtout cultivé par les femmes. « Chacun s'empressait, dit Lacurne de Sainte-Palaye (1), de témoigner combien il était jaloux de plaire à sa dame, par les soins et les attentions qu'il avait pour son oiseau ; il fallait savoir le lâcher à propos, le suivre à toutes jambes, ne jamais le perdre de vue, l'animer de la voix, aller promptement détacher de ses serres la proie dont il s'était saisi, le faire revenir en laisse, l'enchapperonner, et enfin le replacer sur le poing de sa maîtresse. »

La fauconnerie s'est maintenue jusqu'aux premières années du règne de Louis XIV. Déjà dans le siècle précédent, les perfectionnements apportés aux armes à feu, par d'Andelot, général de l'infanterie française, avaient permis d'employer ces armes à la chasse, mais on ne s'en servait encore que pour la grosse bête. Au XVIIe siècle, une invention nouvelle, celle du menu plomb, les fit utiliser pour le tir de toute espèce de gibier, et dès ce moment la chasse à l'oiseau fut généralement abandonnée en France. Nous croyons cependant que sous Louis XV, la cour s'en donnait quelquefois encore le divertissement, car sous le règne de ce prince on voit figurer parmi les employés de la couronne les officiers du vol, c'est-à-dire les officiers chargés des chasses à l'oiseau.

(1) *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, 1781, in-12, t. III, p. 183.

ÉTOFFES, N° 9, — N° 11, — N° 12.

La première remarque qu'il convient de faire en parlant des étoffes que M. Seré a représentées sur les trois planches ci-dessus, c'est que les produits de nos anciennes industries de tissage, à part quelques vêtements ecclésiastiques, quelques tapisseries et couvertures de livres, ont presque entièrement disparu, et que les miniatures seules peuvent fournir quelques renseignements. Il en résulte qu'on ne peut juger que du dessin, et que, par cela même, il est impossible de se faire une idée exacte de ce qu'étaient les matières premières, ou les procédés de fabrication ou de teinture. Quoi qu'il en soit, les échantillons que nous donnons ici, d'après les manuscrits, suffisent à faire apprécier l'élégance et le bon goût de nos vieilles fabriques du moyen âge.

Les étoffes de la planche n° 9 sont tirées des manuscrits 1194 et 6964 de la Bibliothèque impériale. Les n°s 1, 9 et 10, sont des couvertures d'autel; le n° 13 est une nappe d'autel. Les autres n^os^ sont dessinés d'après des vêtements de personnages (1).

Les étoffes de la planche n° 11 sont empruntées aux mêmes manuscrits. Les n°s 5, 7 et 8, sont, d'après les notes de M. Seré, des étoffes de meubles; le n° 9 est une étoffe de tente. Les autres numéros sont des étoffes de vêtements.

Les étoffes de la planche n° 12 ont la même origine que celles dont nous venons de parler. Les n°s 1 et 9 sont des couvre-pieds; les n°s 5, 8 et 11, des tentures d'appartement; les n°s 7, 12 et 14, des rideaux de tente. Les autres sont des étoffes de vêtements.

ÉTOFFES ET BORDURES D'ÉTOFFES, N° 14. — ÉTOFFES N° 15. — XIVe SIÈCLE.

La planche n° 14 est extraite du manuscrit 6784, de la Bibliothèque impériale, et la planche n° 15, du manuscrit 6964; dans cette dernière, le n° 5 est un tapis de pied, le n° 7 un couvre-pieds, le n° 9 une tenture, le n° 20 une couverture d'autel.

ÉTOFFES BRODÉES EN OR, N° 16 ET 17.

Les manuscrits de la Bibliothèque impériale, 6789, 6790 et 6964, ont fourni à M. Seré les sujets de ces deux planches, qui offrent des tentures et des courtes-pointes de lit, et des étoffes de vêtements en brocard d'or. La planche n° 17 nous

(1) La planche n° 10, et qui se rapporte au XIIe et au XIIIe siècle, se trouve plus haut.

offre, entre autres, deux échantillons de ces étoffes de pourpre tissues d'or, qui figuraient, en 1389, dans la toilette des femmes qui formaient le cortége de la reine Isabeau de Bavière, lors de son entrée à Paris. Les étoffes de ce genre étaient très à la mode au XIVe siècle, et on les tirait de l'Italie et de l'Orient, la fabrication n'en ayant été introduite chez nous qu'à une époque postérieure à celle qui nous occupe (1).

ÉTOFFE TIRÉE DE GASTON PHÉBUS. — FRANCE. — XIVe SIÈCLE.

(Biblioth. de Bourgogne, à Bruxelles.)

Cette étoffe, qui présente des dégradations de teintes fort remarquables, est une tenture d'appartement; elle est tirée du livre de chasse composé par le comte de Foix, Gaston Phébus, que nous avons mentionné plus haut à l'article qui concerne les fauconniers.

En terminant ici ce qui concerne les étoffes du XIVe siècle, nous ferons remarquer que ce qui les distingue particulièrement, c'est la rigoureuse symétrie du dessin, symétrie qui contraste d'une façon singulière avec les lignes brisées et les fantastiques caprices de l'architecture ogivale. Le bleu, le rouge, l'orange et le vert, sont les couleurs qui dominent dans les fonds; le dessin, toujours simple, se détache avec une grande netteté, et les diverses nuances sont combinées de manière à former l'ensemble le plus harmonieux.

FIANÇAILLES DE JEUNES NOBLES.

(Biblioth. impér., n° 1194, Suppl. français.)

Le manuscrit d'après lequel M. Seré a exécuté cette planche, offre une particularité assez remarquable, c'est que les dessins qu'il renferme datent d'époques différentes, et que ceux du commencement sont antérieurs de deux cents ans au moins à ceux de la fin. C'est à ces derniers qu'appartient notre planche. Les costumes offrent de l'analogie avec les costumes italiens de la première moitié du XIVe siècle. Les deux femmes placées à la droite du spectateur sont évidemment les mères des deux fiancés. Elles ont la tête et le cou complétement encadrés dans une coiffure de linge, à la façon des religieuses, tandis que la jeune fille a la tête nue et les cheveux flottants sur les épaules, sans autre parure de tête qu'une bande étroite d'étoffe rouge, placée au-dessus du front, et dans laquelle nous croyons reconnaître la *benda*, si souvent chantée par les poëtes de la langue d'oc. La coif-

(1) Voir, sur les étoffes brodées d'or du XIVe siècle, notre *Introduction générale*, pag. 174 à 176.

fure en cheveux, qui du reste devint fort à la mode vers 1320, était-elle, au XIVe siècle comme de nos jours, d'étiquette pour les femmes dans la cérémonie de leurs fiançailles ou de leur mariage ? On pourrait le croire d'après notre planche, mais nous n'avons point trouvé d'autre scène du même genre qui nous permette de généraliser le fait. Nous nous bornerons donc à donner cette conjecture sous toute réserve.

Les manteaux des trois femmes sont garnis de fourrures, ornements très en faveur au XIVe siècle, et on peut, nous le pensons, appliquer à ces manteaux le nom de *surcot,* donné par Christine de Pisan au vêtement de dessus, ample et long, que portait la reine de France, femme de Charles V.

L'ESCORTE DES ROIS MAGES. — LA VIERGE A LA CRÈCHE. — SAINT JEAN-BAPTISTE EN PRISON. — HÉRODIADE RECEVANT LA TÊTE DE SAINT JEAN-BAPTISTE. — JÉSUS APPELANT PIERRE ET ANDRÉ. — JÉSUS ET LES PHARISIENS. — JÉSUS REÇOIT LES ENVOYÉS DE JEAN. — JÉSUS GUÉRIT LA BELLE-SŒUR DE SIMON. — LA MULTIPLICATION DES PAINS. — MADELEINE SE JETTE AUX PIEDS DE JÉSUS.

(Biblioth. impér. Manuscrit italien du XIVe siècle.)

Les dix planches dont on vient de lire les titres sont tirées de l'un des plus importants manuscrits à figures que nous ait légués le moyen âge. Ce manuscrit, nouvellement acheté par la Bibliothèque impériale, contient les méditations de saint François d'Assise sur l'Évangile. Il est dans le format dit *petit in-folio ancien*, sur papier, et se compose de deux cent six feuillets. Les dessins, mêlés dans le texte, comme nos illustrations modernes, sont très-nombreux et exécutés à la plume (1). Ceux qui se trouvent compris entre le premier feuillet et le feuillet 74, ont été coloriés par teintes plates ; de 74 à 122, ils sont au simple trait ; mais à partir de 122 jusqu'à 206, l'artiste a interrompu son travail, et les parties des pages qui devaient recevoir les dessins sont restées en blanc. L'art italien du moyen âge, ce grand art précurseur des chefs-d'œuvre de la renaissance, n'a rien produit de plus parfait que les compositions qui nous occupent. On les attribue généralement au peintre florentin Taddeo di Gaddo, et nous ne croyons pas exagérer en disant qu'elles peuvent, en certaines parties, soutenir la comparaison avec les dessins des plus grands maîtres. Nous ne saurions trop en recommander l'examen aux artistes

(1) Les maîtres italiens avaient une affection toute particulière pour cette manière d'esquisser leurs compositions. Les plus beaux dessins à la plume nous viennent de l'Italie, et nous n'avons en France rien qui s'en rapproche.

qui s'occupent de peinture religieuse et surtout de peinture murale; ils y trouveront de grandes et simples inspirations, et ils pourront y étudier la manière avec laquelle a procédé le miniaturiste, attendu que sous les traits définitivement fixés, on voit souvent reparaître le tâtonnement de la première esquisse, et qu'on peut reconnaître là avec quelle patience et quelle sévérité pour lui-même l'auteur de ces beaux dessins a cherché la perfection.

Les sujets de notre manuscrit sont empruntés à la vie de la Vierge et à l'histoire évangélique, et ils se rapportent, comme on le voit par le titre de nos planches, à des faits trop connus, pour qu'il soit besoin de les expliquer ici. Nous nous bornerons donc à quelques observations générales, soit sur la partie archéologique, soit sur l'exécution matérielle.

En ce qui touche les costumes, nous remarquerons qu'il y a deux types généraux, l'un appartenant aux modes italiennes du XIVe siècle, l'autre appartenant à la tradition antique. Lorsque l'artiste représente le Christ et les apôtres, il les habille toujours d'une robe longue et d'un manteau à grands plis (1); lorsqu'il veut au contraire figurer des gens du peuple, des soldats, des pharisiens, ou des personnages secondaires de l'histoire évangélique, il les habille, hommes ou femmes, comme les bourgeois de son temps. Cette distinction est maintenue depuis la première page jusqu'à la dernière, et l'on voit principalement, pour le Christ et la Vierge Marie, que le dessinateur ne laisse aucune place à la fantaisie et qu'il suit pas à pas des données traditionnelles. C'est ainsi que, dans la partie coloriée, Jésus porte toujours la robe bleue et le manteau rouge, tandis que la Vierge a la robe rouge et le manteau bleu. Quant aux personnages secondaires, c'est-à-dire à ceux qui sont costumés à la mode italienne, ils ont à peu près tous le même vêtement, lequel se compose d'une espèce de soutane toscane garnie d'un petit collet très-bas, tombant droit et enveloppant tout le corps, et dont les manches, ouvertes au-dessous du coude, laissent voir un second vêtement de dessous dont les manches sont serrées aux poignets. A côté de cette soutane toscane, qui paraît avoir été l'habit des bourgeois italiens du XIVe siècle, et dans laquelle nous croyons reconnaître le *lucco*, nous voyons figurer sur des ouvriers et des mendiants des espèces de blouses dans le genre de celles qui étaient portées en France par les paysans et les gens des métiers.

(1) La manière dont les Italiens posent et drapent ce manteau est tout à fait différente de celle qui était en usage parmi les Grecs. Le manteau grec, tel qu'on l'a vu sur nos évangélistes du Xe siècle, est tout à fait païen, et tellement païen qu'il porte encore le *clavus*. Le manteau du Christ italien, au contraire, tout en gardant l'ampleur des plis romains, n'est plus attaché de la même maniere que le manteau antique, et il se présente sous un tout autre aspect.

La coiffure des hommes consiste, tantôt en une espèce de casquette ronde, peu élevée et plate au sommet; tantôt en un bonnet, dont le fond assez semblable, moins la bouffette, à nos classiques bonnets de nuit, retombe en avant sur le front, comme on le voit dans la planche intitulée : *Jésus reçoit les envoyés de Jean*. Les personnages qui portent ces deux espèces de coiffures, ont, en outre par-dessous, une calotte d'étoffe qui leur couvre le derrière de la tête. On trouve de plus, dans l'*Escorte des rois mages*, et sur la tête de l'individu placé en avant des mulets chargés des coffres contenant les présents, le chapeau pointu qui est encore de mode aujourd'hui chez les Italiens.

Le costume des femmes, assez semblable à celui des hommes, est également composé de deux robes, l'une à manches ouvertes, l'autre à manches serrées aux poignets. Les robes de dessus ont la forme de chemises tombant jusqu'aux pieds, et on a lieu de croire qu'on les mettait de la même manière en y passant la tête en même temps que les bras, attendu qu'elles n'offrent ni devant ni derrière aucune apparence d'ouverture. La plupart des femmes sont coiffées en cheveux, et elles ont des nattes ramenées au-dessus du front.

Les planches intitulées *l'Escorte des rois mages* et *Saint Jean-Baptiste en prison*, nous offrent des figures de guerriers. Deux de ces guerriers tiennent une masse à la main, et nous ferons remarquer que les armes de cette espèce ne se rencontrent que très-rarement dans les miniatures françaises, ce qui semblerait indiquer que l'usage en était particulier à l'Italie. Quant à l'armure défensive, elle se compose d'une cotte de mailles, à laquelle s'ajoutent quelques pièces en fer battu, et la cotte d'armes, vêtement d'étoffe qui se plaçait, comme nous l'avons déjà dit, par-dessus l'armure (1).

Considérées sous le rapport du dessin, nos planches ne peuvent que prêter à l'éloge. La composition est admirablement entendue. Voyez en effet avec quelle fierté marchent les quatre cavaliers de *l'Escorte des rois mages*, comme ils sont bien en selle, et avec quelle aisance ils causent entre eux tout en chevauchant! *La Vierge à la crèche* offre, comme composition, une très-belle pensée : la mère du

(1) Un examen attentif de chacune des miniatures du manuscrit qui nous occupe, fournirait plusieurs remarques intéressantes. Nous nous bornerons à indiquer ici ce qui concerne les repas. Les convives sont toujours debout; les tables sont servies avec plus de symétrie que celles qui se trouvent dans les manuscrits français. L'artiste représente les mets dans les plats, ce qui ne se voit que rarement dans nos peintures, et les mets qui figurent sur chaque table sont toujours de la même espèce. Dans la planche de *Madeleine aux pieds de Jésus*, il n'y a que des poissons; ailleurs il n'y a que des volailles. Il est évident que l'artiste italien, fidele observateur des prescriptions de l'Église, a indiqué de cette manière la différence des jours maigres et des jours gras.

Sauveur donnant aux malheureux le denier de l'aumône auprès du berceau de son fils, symbolise l'avénement de la charité dans le monde, et exprime, par une mise en scène simple et touchante, l'adoption par le christianisme de tous ceux qui souffrent et ont besoin de consolations. Les apôtres qui visitent *saint Jean-Baptiste en prison*, sont posés avec beaucoup de naturel. Les autres planches, sous le rapport du mouvement, de la composition et du détail, donnent lieu aux mêmes remarques approbatives, et nous signalerons particulièrement, comme offrant un véritable modèle de grâce élégante et naïve, les figures de la planche *d'Hérodiade*, et les groupes de femmes dans la *Multiplication des pains.*

BANNIÈRES, FLAMMES, PAVILLONS.

(xe au xive siècle.)

On a dit que l'histoire des enseignes militaires et des drapeaux était encore à faire, et on a eu raison de le dire. Nous ne l'entreprendrons point ici, car elle demanderait à elle seule tous les développements d'un livre, et nous nous bornerons à donner, à l'occasion de la planche ci-dessus, quelques indications générales.

Les enseignes et les drapeaux n'étaient dans l'antiquité que des symboles militaires; au moyen âge ils sont encore restés des emblèmes guerriers, mais ils ont servi en même temps de signes distinctifs pour les diverses classes de la noblesse, et de signes de ralliement pour les fidèles d'une même paroisse, ou pour les membres d'une même corporation d'arts et métiers.

Parmi les drapeaux et enseignes du moyen âge et de l'ancienne monarchie, on distingue principalement *l'étendard, la bannière, le pennon, le penonceau, le gonfanon, l'oriflamme, le pavillon, le guidon, la cornette* et *le drapeau* proprement dit.

La bannière était féodale, religieuse ou municipale. — La bannière feodale n'était point à l'usage de tous les nobles indistinctement, mais seulement de ceux qui, étant grands propriétaires terriens, pouvaient mettre sur pied un nombre de vassaux suffisant pour en former une petite troupe. Elle servait alors d'enseigne militaire à cette troupe, dont le chef prenait le titre de chevalier banneret (1), c'est-à-dire *chevalier à bannière.* On attachait la bannière féodale, comme les drapeaux modernes, au bout et sur le côté d'un bois de lance (on en voit le modèle dans le nº 8 de notre planche), et elle portait des armoiries. — La bannière ecclésiastique, drapeau d'une paroisse ou d'un couvent, se nommait *gonfalon* ou *gonfanon*; sa

(1) Il y avait aussi des écuyers bannerets, et le nombre en était assez grand.

forme était celle d'un carré long, découpé par le bas en plusieurs pièces pendantes. Elle était supportée par un bâton, disposé longitudinalement comme les bras de la croix, au sommet d'une hampe (1). Les églises ou les abbayes y plaçaient en guise d'armoiries les figures des saints qu'elles honoraient comme leurs patrons, et la couleur de l'étoffe était verte ou rouge, selon que ce patron était un évêque ou un martyr ; le rouge était l'emblème du sang versé pour la foi. — Les bannières municipales étaient le drapeau des corporations (2), ou celui des milices communales. Dans le premier cas, elles portaient l'image du saint auquel la corporation était vouée ; dans le second cas, les armoiries de la ville à laquelle appartenaient ces milices (3).

Le *pennon* et le *penonceau* étaient la marque distinctive des nobles qui n'étaient point chevaliers bannerets. Ces drapeaux, en forme de longues flammes disposées horizontalement, se terminaient par une ou plusieurs pointes, et le nombre de ces pointes marquait la différence des grades chevaleresques. On en trouve des modèles dans les numéros 2, 3, 4 et 6 de notre planche. A part quelques dispositions particulières dans la forme, qui indiquaient la différence des rangs, les *pennons* et les *bannières* offraient autant de variété que le blason lui-même.

L'oriflamme, qu'on a souvent et bien à tort confondu avec la grande bannière de France, n'était rien autre chose que la bannière de l'église de Saint-Denis. Il était en étoffe rouge (parce que saint Denis avait été martyr), fendu par le bas, et suspendu à une lance dorée.

Les pavillons étaient plus particulièrement des drapeaux que l'on plaçait au-dessus des tentes. La cornette était l'enseigne d'une compagnie ou d'un escadron de cavalerie, et le guidon un emblème de commandement. Quant au drapeau, pris dans le sens actuel, au drapeau se perpétuant traditionnellement avec les mêmes couleurs, les mêmes devises ou les mêmes emblèmes, et servant de symbole na-

(1) Quand une église ou une abbaye étaient menacées par quelque ennemi, elles déployaient leur bannière, et leurs vassaux étaient tenus de se réunir en armes pour les défendre.

(2) La corporation était tellement identifiée à la bannière, que les deux mots devinrent synonymes. On disait *la bannière des drapiers* pour *le métier des drapiers* ; et dans les villes de commune on donnait le nom de *maires de bannières,* aux officiers chargés de la police et de la surveillance administrative des corporations.

(3) Nous ne donnons que sous toute réserve les explications qu'on vient de lire. Le sujet que nous traitons ici n'a point encore été étudié d'une manière assez générale pour qu'on puisse poser des règles absolues. Les écrivains modernes qui en ont parlé sont tombés souvent dans la plus étrange confusion, mais tout en sentant qu'ils se trompent, on est forcé de convenir que le manque de documents ne permet pas de les rectifier de manière à ne laisser aucun doute dans l'esprit du lecteur.

tional et d'enseigne militaire à tout un peuple, on peut dire qu'il est tout à fait moderne et qu'il n'a rien d'analogue au moyen âge. L'unité du drapeau ne pouvait pas exister en effet dans un temps où l'unité politique n'existait pas encore.

Les érudits qui de notre temps ont tenté d'écrire l'histoire du *drapeau national* au moyen âge, n'ont oublié qu'une chose, c'est qu'au moyen âge la nation n'avait point de drapeau. Les rois, qui n'étaient en réalité que les premiers seigneurs de France, pouvaient avoir, comme les autres feudataires, des bannières, des pennons, des cornettes; mais ces bannières et ces enseignes leur étaient tout à fait personnelles, et la preuve c'est qu'elles changent presqu'à chaque règne. Le drapeau blanc qu'on a tant de fois représenté comme le drapeau de saint Louis, ne remonte pas au delà de Charles VII, ainsi que nous l'avons dit dans notre *Introduction générale*, pag. 199. Il ne paraît pas d'ailleurs que les rois eux-mêmes aient attaché à cette couleur une grande importance, puisque Henri IV eut successivement la cornette blanche et la cornette tricolore.

LA VIERGE ET L'ENFANT-JÉSUS.

Le tableau d'après lequel a été exécutée la planche ci-dessus a fait partie de la collection aujourd'hui dispersée de M. Artaud de Montor. Cet amateur, dans le livre intitulé : *les Peintres primitifs*, affirme qu'il a été peint par Barnabo, artiste florentin, mort en 1150, mais rien ne justifie cette opinion, car le tableau n'est point signé, et M. Paul Durand, l'habile et savant dessinateur des vitraux de Chartres, à qui nous en devons la communication, pense qu'il a été peint au XIV[e] siècle. « C'est, dit M. Durand, la reproduction de l'un de ces types nombreux adoptés « en Orient et répétés à l'infini pendant une longue suite d'années. Les images « de la Vierge, qui nous montrent, comme celle-ci, la mère et l'enfant s'embras- « sant avec une affection pleine de tendresse, ont pour titre le mot : ΓΛΥΚΟΦΙΛΟΥCΑ, « comme pour exprimer la douceur et la suavité de l'affection d'une mère et de « son enfant. » — L'Enfant-Jésus porte le nimbe crucifère, et sur ce nimbe on lit l'inscription : Ο ΩΝ, *celui qui est*. A gauche, on lit encore IC. XC., monogramme de *Jésus-Christ;* enfin, sur le champ du tableau, à droite et à gauche du nimbe de la Vierge, on distingue les lettres suivantes : ΜΡ. ΘΥ; c'est-à-dire l'abréviation des mots grecs qui signifient : *Mère de Dieu.* « Il ne faut pas « blâmer, dit M. Durand, les proportions du corps de l'Enfant-Jésus. Les anciens

(1) Voir dans le *Guide de la Peinture sacrée en Grèce,* trad. par M. Paul Durand, les divers noms donnés à la Vierge dans les tableaux qui la représentent.

« peintres chrétiens, imitant en cela les plus grands artistes de l'antiquité, n'ai-
« maient point à représenter les enfants avec leurs formes courtes et arrondies; ils
« préféraient leur donner les mêmes proportions que l'homme adulte. Les enfants
« du groupe de Laocoon, et ceux qui sont peints sur les vases grecs des bonnes
« époques, sont représentés comme de petits hommes, et non comme des enfants.»

Le tableau d'après lequel nous donnons cette planche est peint sur une toile collée sur un panneau de bois ; il fait aujourd'hui partie de la collection de M. Durand.

ARTISANS. — BOULANGERS. — TISSEURS.

Les vitraux de la cathédrale d'Amiens, qui ont fourni les deux sujets ci-dessus, peuvent soutenir la comparaison, pour la beauté du dessin et l'éclat des couleurs, avec ceux de Chartres et de Bourges, mais ils sont par malheur beaucoup moins bien conservés, et, à l'exception des roses, ils n'existent que par fragments. A Amiens comme à Chartres, un grand nombre de verrières ont été données par les corporations d'arts et métiers ; ces corporations y faisaient ordinairement représenter les scènes les plus notables de la vie des saints qu'elles avaient adoptés pour patrons, et, pour se recommander au souvenir et aux prières de leurs descendants, elles plaçaient dans l'un des panneaux soit leurs armoiries, soit la représentation de leurs outils, soit enfin quelques sujets à personnages, figurant les travaux particuliers à leur profession (1). Telle est l'origine des vitraux que nous donnons ici. La présence sur les verrières de la cathédrale d'Amiens d'un personnage qui tourne un rouet et dévide sur une bobine un écheveau de laine, s'explique par l'importance qu'avaient dans cette ville les industries de tissage, lesquelles produisaient, outre les draps, des étoffes de laine et de fil, nommées étoffes de *saieterie*, qui s'expédaient dans toute l'Europe, et principalement en Espagne (2). L'art de la teinturerie n'était pas moins développé à Amiens que

(1) Les vitraux de Chartres entre autres sont surtout très-riches en sujets technologiques. On y trouve un tisserand, trois corroyeurs, des laboureurs, des changeurs, des bouchers, des emballeurs, des boulangers portant du pain, des selliers, un charron, un charpentier, un tonnelier, des cordonniers, des maçons, des vignerons, des marchands de drap. Tous ces personnages sont représentés dans l'exercice de leur profession, ce qui fait connaître non-seulement le costume particulier à chacun d'eux, mais encore leurs outils, et l'intérieur de leurs ateliers ou de leurs boutiques.

(2) Voir sur les saieteries et les étoffes d'Amiens au moyen âge, le recueil d'actes concernant cette ville, publié par M. Augustin Thierry, dans les *Documents inédits* relatifs à l'histoire de France. Le nombre de pièces d'étoffe fabriquées à Amiens au xv[e] siècle, s'élevait à cent vingt mille environ, chaque pièce ayant en moyenne une longueur de vingt aunes. — On trouvera une curieuse représentation du métier à tisser, dans une *Bible hystoriale* de la Bibliothèque impériale, nº 6,829.

celui du tissage, et l'on trouve dans la cathédrale des panneaux de verrières dus à la libéralité des *waidiers*, c'est-à-dire des ouvriers qui teignaient avec la plante nommée waide ou guède.

Les vitraux donnés aux églises par les corporations d'arts et métiers sont d'autant plus précieux, que les miniatures des manuscrits ne fournissent que de rares indications sur les classes laborieuses, lesquelles ont été également négligées par les artistes et les historiens du moyen âge.

DAME NOBLE.

(Bibliothèque impériale. Sup. lat., n° 1,222.)

L'explication des planches que nous donnons au public présente souvent de très-grandes difficultés, car la plupart d'entre elles n'ont ni titres, ni légendes, qui puissent aider à reconnaître exactement les personnages ou les sujets. Ce sont des énigmes peintes, dont il faut chercher le mot dans les textes, et nous avons dû quelquefois recourir, pour donner à nos lecteurs des interprétations satisfaisantes, aux personnes qui se sont le plus particulièrement occupées de certaines époques, ou de certaines branches spéciales de l'archéologie ou de l'histoire des arts. C'est ce que nous avons fait pour la charmante figure à laquelle M. Seré a donné le nom de *dame noble*. Cette figure, l'une des plus parfaites de l'art du XIVe siècle, se trouve dans un manuscrit petit in-4, intitulé *Liber precum*, dans lequel il existe, en outre, un grand nombre de miniatures d'une très-grande finesse, représentant des sujets religieux. Quelle est cette dame noble? Quel est cet *écusson parti au premier d'hermine, au fond de gueule, au lion couronné d'argent, et à la bordure de gueule?* Pour répondre à ces questions, nous nous sommes adressé à M. Vallet de Viriville, qui a fait de savantes études et d'excellentes publications sur l'iconographie du moyen âge, et que nous savions s'être particulièrement occupé de notre miniature, sur laquelle il avait le premier appelé l'attention. Voici sa réponse : « La femme agenouillée du *Liber precum* doit être Marguerite de Clisson, qui joua un rôle très-important et très-dramatique dans l'histoire de Bretagne. Elle épousa à Montcontour, le 20 janvier 1387, Jean de Châtillon, de la maison de Blois, laquelle maison prétendait à la couronne de Bretagne. Le *Liber precum* a dû être exécuté à l'occasion même de ce mariage, et donné, selon l'usage, en présent de noces, par Jean de Châtillon à sa femme Marguerite (1). » Ces explications nous ayant paru très-satisfaisantes, nous nous sommes empressé de les transmettre à nos lecteurs, en

(1) Marguerite de Clisson mourut en 1441.

remerciant M. Vallet de Viriville de nous les avoir données, et en y ajoutant les remarques suivantes :

Selon toute apparence, Marguerite est ici représentée en habits de noces, et dans l'attitude d'une femme qui va recevoir la bénédiction nuptiale. Sa coiffure, à laquelle est attaché un petit voile, consiste en une sorte de bourrelet orné de torsades de perles, et c'est probablement une coiffure de mariage. Elle porte la robe longue, et comme on retrouve sur son corsage l'hermine qui figure dans ses armoiries, on peut croire ,d'après cette circonstance, qu'au lieu de placer le blason sur les habits, on se contentait quelquefois d'y placer quelques pièces des armoiries. Ce qui paraît confirmer cette opinion, c'est que l'étoffe dont est fait ce que nous appellerions aujourd'hui le *caraco* de Marguerite est de couleur rouge, c'est-à-dire, en terme héraldique, *de gueule*, de telle sorte que cette dame porte un costume identique à son blason, c'est-à-dire *d'hermine au fond de gueule*.

COMPOSITIONS HISTORIQUES ET ALLÉGORIQUES TIRÉES D'UNE BIBLE CONSERVÉE AU BRITISH MUSEUM.

(Deux planches, xiv[e] siècle, première moitié.)

On sait que dans le moyen âge le dessin et la sculpture, en se mettant à peu près exclusivement au service de la religion, avaient pour objet l'enseignement moral plutôt que l'art en lui-même. C'est surtout dans les Bibles ornées de miniatures que cette tendance se révèle de la façon la plus sensible. Là, les artistes se sont efforcés, pour ainsi dire, de peindre tous les préceptes des Écritures, et d'expliquer par le dessin toute l'Histoire de l'Ancien et du Nouveau-Testament. En même temps que les glossateurs commentaient le texte, les artistes à leur tour commentaient le commentaire ; à chaque verset des Livres Saints ils ajoutaient des miniatures, qui tantôt représentaient le fait historique mentionné dans ce même verset, tantôt en dramatisaient le sens mystique ou moral par des compositions formant de petits tableaux allégoriques. Les Bibles peintes de cette manière ont reçu le nom de Bibles historiales, Bibles allégorisées, Bibles moralisées. Elles contiennent un nombre considérable de miniatures dont les dimensions se trouvent être, en général et à de légères différences près, les mêmes que celles des dessins que nous donnons ici, ce qui fait qu'on voit souvent plus de trente sujets sur la même page, les dessins étant étagés par colonne les uns au-dessus des autres comme les lignes du texte.

Les sujets des Bibles allégorisées peuvent se partager en deux catégories dis-

tinctes; dans l'une le peintre exprime l'idée du bien, et dans l'autre l'idée du mal, c'est-à-dire que tantôt il représente un exemple ou un fait se rapportant à l'accomplissement d'un précepte religieux, et que tantôt il montre la dérogation à ce même précepte, mettant en quelque sorte les élus et les réprouvés en présence, pour faire mieux comprendre les vertus et les vices. Du reste, l'histoire et l'allégorie se confondent sans cesse dans cette espèce de compositions, ce qui fait qu'elles sont quelquefois fort difficiles à comprendre, parce qu'un grand nombre d'entre elles appartiennent exclusivement à la fantaisie. De plus, la satire y tient une grande place, ce qui explique comment on y trouve souvent des images qu'on rougirait aujourd'hui de reproduire dans les livres les plus futiles eux-mêmes.

Les numéros 1, 3 et 5 nous paraissent être plus particulièrement historiques : c'est Hérodiade, saint Jean et les soldats qui viennent pour l'arrêter, Marthe et Jésus. Les numéros 2, 10 et 12 nous offrent l'image des plaisirs défendus et de la sensualité; le numéro 7 est le contraste de la vie mondaine et de la vie solitaire. Le diable qui se voit dans le premier compartiment, au-dessus des personnages debout devant une table, indique du doigt que les convives lui appartiennent. Le numéro 9 est l'image du pécheur faisant une communion sacrilége, ce qui est exprimé par la grimace que fait le moribond, et le geste par lequel il semble repousser la main de l'évêque qui lui tend l'hostie. Le numéro 11 représente les Juifs incrédules se moquant de Jésus et de sa mère; c'est le contraire de l'adoration des mages, c'est-à-dire les réprouvés opposés aux amis de Dieu.

OBJETS DIVERS, N° 3.

(XIVe siècle.)

Cette planche a été exécutée par M. Seré, et les notes indiquant les provenances des objets n'ayant point été retrouvées à sa mort, nous ne pouvons dire de quels manuscrits ont été tirés les vases et les ustensiles ici figurés. Nous nous bornerons donc à renvoyer nos lecteurs à ce que nous avons dit dans notre *Introduction générale* au sujet de la vaisselle et de la poterie.

HÉLIODORE FLAGELLÉ. — ESTHER IMPLORANT ASSUÉRUS POUR LES JUIFS. — LA REINE DE SABA. — LA FEMME DE LOTH CHANGÉE EN STATUE.

(Arsenal. T. L. 42. B.)

Ces quatre sujets sont encore une production de ce bel art italien du XIVe siècle, dont nous nous sommes occupé plus haut. C'est la même élégance et la même

simplicité dans les lignes, le même sentiment à la fois naïf et profond. Les contours des figures et des draperies sont tracés avec une encre bistre, très-chaude de couleur, particulière aux miniaturistes italiens, et qui tout en accusant le trait en efface la sécheresse. Le modelé est exécuté par larges demi-teintes avec des tons très-harmonieux, et tout indique que ces belles compositions sont de la main d'un maître que notre collaborateur, M. Ciappori, croit être Geottino.

Les sujets, comme les titres l'indiquent, sont empruntés à la Bible. L'histoire de Loth et de sa femme, ainsi que celle d'Esther, sont trop connues pour qu'il soit besoin de les rappeler ici. Nous ferons remarquer seulement combien est simple et calme la miniature qui représente Esther. L'artiste a compris son sujet comme Racine. *La Femme de Loth changée en statue* offre, à un degré supérieur encore, les mêmes qualités; les deux jeunes filles qui marchent à côté du vieillard ont une sérénité tout à fait virginale; l'ange, dans sa majesté sévère, rappelle les figures des peintures murales de Giotto, et sous le rapport de l'originalité de la pensée et de la beauté de l'exécution, cette planche est sans contredit l'une des plus remarquables que nous ayons rencontrées jusqu'à présent.

La Reine de Saba nous offre le commentaire illustré du dixième chapitre du troisième livre des *Rois*, où il est dit que la reine de Saba (1), ayant entendu parler de la grande sagesse de Salomon, vint lui soumettre des questions obscures, en le priant de les résoudre; que Salomon lui donna les réponses les plus satisfaisantes; que la reine, frappée d'admiration, fit des présents magnifiques à ce prince, lequel à son tour lui donna tout ce quelle désira : *Omnia quæ voluit et petivit ab eo.* L'artiste a voulu très-certainement faire allusion à cette dernière circonstance. Le personnage qui est à genoux, tête nue, et offrant à la reine de Saba un vase sur l'anse duquel cette reine porte la main, figure Salomon. On remarquera la pose de ses deux mains, de celle qui supporte le vase par-dessous et de celle qui le soutient. Il est impossible de mieux exprimer la précaution.

Cet *Héliodore*, que nous voyons couché par terre, et battu avec des espèces de fouets ou plutôt de *knouts* à trois lanières, était l'un des courtisans de Séleucus Philopator, roi de Syrie. L'an 176 avant J.-C., Philopator lui donna l'ordre d'entrer dans le temple de Jérusalem, pour en enlever les trésors; mais au moment où il voulut pénétrer dans l'intérieur, les prêtres juifs invoquèrent contre lui le secours du Très-Haut, et il fut chassé du temple par des anges qui le frappèrent si rudement qu'il tomba comme mort. Notre miniature est conforme à ce récit; Hé-

(1) Saba était une ville de l'Arabie Heureuse, qui donna son nom à un petit royaume.

liodore, les yeux fermés, les bras collés le long du corps, les jambes serrées l'une contre l'autre, semble avoir la rigidité d'un cadavre, et l'un des personnages qui le battent, le touche avec les lanières de son fouet, comme pour s'assurer s'il a cessé de vivre. Nous ignorons pourquoi le miniaturiste, qui a donné à l'ange qui se tient auprès de la femme de Loth la forme extra-terrestre et traditionnelle, a peint ici sous une forme aussi vulgaire les esprits célestes chargés de punir Héliodore.

On remarquera le bonnet rouge que portent deux de nos personnages, Loth et le jeune homme qui se baisse pour toucher Héliodore du bout de son fouet; c'est une coiffure toscane. L'un des guerriers qui entourent la reine de Saba est revêtu de l'armure complète en fer battu; et comme nous trouvons encore la cotte de mailles sur les miniatures françaises de ce temps, on peut croire que l'Italie avait adopté l'armure de fer avant nous. Du reste, les deux autres guerriers portent encore sur le corps une cotte de mailles, laquelle est elle-même recouverte d'une cotte d'armes en étoffe, beaucoup plus serrée que celle qui était en usage en France. La forme du vase, ainsi que celle du chapeau de fer à bords rabattus, que porte l'un des compagnons de Salomon, sont tout à fait particulières à l'Italie.

Les quatre planches ci-dessus proviennent de l'ouvrage intitulé : *Speculum humanæ salvationis*, c'est-à-dire *Miroir du salut de l'humanité;* c'est un poëme en vers latins rimés, sur des sujets bibliques. Ce poëme, qui paraît avoir été composé vers 1324, fut très-souvent reproduit au moyen âge, et comme il jouissait d'une grande popularité, on le vit figurer, orné de gravures sur bois, parmi les premières productions de l'imprimerie (1).

L'ÉPOUSE. — ÉLIMELECH ET NOÉMI. — DAVID, L'OINT DU SEIGNEUR. — CHARLES LE SAGE.

(Arsenal, T. L. nº 4.)

Nous avons déjà parlé, dans notre *Introduction générale,* du précieux manuscrit auquel nous devons ces quatre miniatures : c'est une bible à l'usage du roi de France Charles V. Cette Bible, qui se compose de cinq cent quatre feuillets, porte la signature de Charles V ; au-dessous de cette signature on lit une note du fils de ce prince, Louis, duc d'Orléans, indiquant qu'après la mort du roi, la Bible a été donnée aux Célestins de Paris. Enfin, en tête du volume, une autre note porte ce qui suit : — « *Hæc Biblia fuere Caroli V, regis Francorum, quæ per singulos dies* « *nudo capite et flexis genibus venerabundus lectitabat; post præfati regis obitum* « *Ludovicus, dux Aurelianensis, ex ejus oratorio ad nos transtulit.* » — On le voit

(1) Voir Brunet, *Manuel du Libraire,* au mot *Speculum.*

par ces détails, l'origine de ce volume est parfaitement constatée ; et si cette origine lui donne une grande valeur, il n'est pas moins précieux sous le rapport de l'exécution artistique.

En tête de chaque livre contenu dans le volume, se trouve une petite miniature encadrée dans une lettre ornée. Au commencement de la Genèse on voit un cartouche représentant l'œuvre des six jours ; dans le septième compartiment, l'artiste voulant exprimer que Dieu s'est reposé le septième jour, l'a montré tranquillement assis dans un fauteuil et tenant en main la boule du monde (1).

L'Épouse se trouve au fol. 273, en tête du *Cantique des Cantiques.* Ici l'artiste ne s'est point inspiré de la lettre du texte, mais des commentaires ou des allégories auxquelles ce texte a donné lieu, et il en a traduit par le pinceau le sens figuratif. Pour les Pères, la Sulamite est le symbole de l'Église, unie à son divin époux Jésus. Pour le miniaturiste, elle est devenue le symbole de la virginale maternité de Marie, et de son amour pour son divin fils. En représentant sous ce nouvel aspect l'épouse du *Cantique*, il en fait encore le type idéal de la perfection, puisqu'il l'a montre comme la plus pure et la plus adorable des mères. Ce n'est donc point la femme de l'ancienne loi, mais sa figure, la Vierge mère de la loi nouvelle, que nous voyons ici. Nous n'avons pas besoin de faire remarquer combien cette composition est gracieuse, et avec quelle puissance cette poésie de l'amour, qui éclate dans les versets du Cantique, a inspiré le pinceau de l'artiste. L'enfant étend les mains, comme pour faire une caresse, vers la figure de sa mère, et celle-ci le rapproche doucement de son cœur. Ce sujet est sans aucun doute le plus complet des quatre que nous a fournis la Bible de Charles V.

Élimelech et Noémi se trouvent, dans la Bible, en tête du *Livre de Ruth,* lequel commence ainsi : — « Dans le temps qu'Israël était gouverné par des juges, il arriva sous le gouvernement de l'un d'eux une famine dans le pays, pendant laquelle un homme de Bethléem, ville de Judas, s'en alla faire un voyage au pays des Moabites, avec sa femme et ses deux fils. Cet homme s'appelait Élimelech et sa femme Noémi ; l'un de ses fils s'appelait Moholon, et l'autre Chelion. » — La phrase que nous venons de citer donne toute l'explication de notre planche. Les quatre personnages sont posés avec beaucoup de simplicité ; ce sont bien là des voyageurs qui se mettent en route, et qui semblent partir à regret. Cette mère qui tient

(1) Parmi quelques détails archéologiques qui méritent d'être remarqués dans la Bible de Charles V, nous indiquerons aux fol. 218 v°, et 224 r°, deux individus en caleçons. Ces individus ont le haut du corps entièrement nu ; et dans leurs caleçons, il faut voir, selon nous, le vêtement que mettaient au lit les personnes qui ne portaient point de chemises.

un de ses enfants par la main, cet enfant qui semble indiquer à son frère le chemin que va suivre la famille fugitive, tout cela est pris sur le fait, et rendu avec une naïveté tout à fait charmante. Sous le rapport de la forme, le dessin n'est point dépourvu d'une certaine perfection, mais il présente cependant une très-grande différence avec les miniatures italiennes du même temps. Les carnations sont beaucoup plus froides, les airs de tête beaucoup plus bourgeois, et les couleurs beaucoup moins harmonieuses.

David, l'oint du Seigneur, se voit en tête du psaume XXVI, qui commence par ces mots : « Le Seigneur est ma lumière et mon salut. » Au-dessous du titre, on lit, d'après *les Septante,* que ce psaume fut composé par David, avant qu'il fût oint. Ce n'est donc point au texte du psaume, mais au temps auquel il fut composé que se rapporte notre miniature, et il faut en chercher le sens dans le chapitre XVI, du premier livre des *Rois,* où il est dit que : « Samuel envoyé par le Seigneur, à Bethléem, pour choisir un roi entre les enfants d'Israël, fit connaître que c'était David que Dieu avait choisi, et le sacra roi d'Israël. » Le personnage debout qui tient une fiole à la main, est Samuel; le personnage assis, qui reçoit l'onction, est le jeune David.

La miniature que nous avons intitulée *Charles le Sage,* orne le chapitre Ier du *Livre de la Sagesse,* ce livre où, comme le dit saint Jérôme dans sa lettre à Paulin, «Salomon, le roi pacifique et bien-aimé de Dieu, forme les mœurs et enseigne à bien vivre. » C'est en effet le roi Salomon que le miniaturiste nous a représenté assis, portant le sceptre et la couronne, et étendant la main droite, dans l'attitude d'un homme qui donne des avis, ou qui fait des recommandations. Quant au guerrier qui est à genoux devant Salomon, nous avons supposé, et c'est là une conjecture que nous donnons sous toute réserve, que ce guerrier pourrait bien être le roi Charles V dit le Sage, représenté sous le costume chevaleresque. Ce qui paraît donner quelque poids à cette supposition, c'est que Salomon, au début du *Livre de la Sagesse*, s'exprime en ces termes : « Aimez la justice, vous qui êtes les juges de la terre. » Or, les juges de la terre ne sont autres que les rois, et dans une Bible appartenant à un roi, il était assez naturel que l'on plaçât l'image de ce prince en regard du précepte que nous venons de citer.

FERMIÈRE. — BOURGEOIS. — BOURGEOISE. — GENS DU PEUPLE. — MAÇON.
(Belgique, XIVe siècle.)

M. Seré, en dessinant cette planche, a nommé dans le titre chaque personnage, en même temps qu'il a indiqué les manuscrits auxquels ces personnages ont été

empruntés, ce qui nous dispense de donner ici de nouveaux détails. La *fermière*, les *bourgeois*, et les autres personnages, sont enfermés dans un encadrement formé d'arcs de cercle réunis entre eux par des angles saillants, et dont nous avons déjà parlé plus haut, comme d'un ornement particulier aux volumes écrits pour le roi Charles V, ou possédés par ce prince. Cet ornement est toujours composé, comme dans la planche ci-dessus indiquée, de trois bandes, rouge, blanche et bleue.

Dans le compartiment supérieur, on remarquera le personnage vêtu de rouge, qui porte à la ceinture un petit sac de cuir; ce petit sac, c'est l'*escarcelle* dont nous avons parlé dans notre *Introduction générale*. Dans le compartiment inférieur, on remarquera également l'enfant entouré de bandelettes, qu'une femme porte sur les bras. Nous avons déjà vu, dans l'une de nos planches précédentes, cette manière d'emmailloter les enfants; elle s'est conservée jusqu'au XVIIIe siècle.

Le costume des divers personnages ci-dessus indiqués appartient au type flamand.

PAYSANS. — JARDINIER.

(Belgique, XIVe siècle, fin.)

Ces costumes appartiennent au même type que ceux de la planche précédente, et c'est ici l'occasion de faire observer qu'à défaut d'autres documents il serait facile de déterminer, d'après les dessins des manuscrits, les tendances et les habitudes des différents peuples. En France, pays essentiellement militaire, ce sont en général les dessins chevaleresques qui dominent. En Flandre, pays industriel et agricole, les miniatures représentant des scènes empruntées à la vie champêtre sont beaucoup plus nombreuses que partout ailleurs, et ces miniatures, comme les tableaux de la même école, se distinguent par un sentiment très-vif de la réalité.

FRANCE, XIVe SIÈCLE.

(Tiré du manuscrit 6,964 de la Bibliothèque impériale.)

Les personnages figurés sur cette planche ont été tirés de diverses miniatures, et groupés sur la même feuille par M. Seré. Du reste, ils proviennent tous du même volume, c'est-à-dire d'un roman du Cycle de la Table ronde, coté au dos : *Lancelot du Lac* (1). Dans ce volume, une partie des miniatures seulement est

(1) M. Paulin Paris dit que ce titre n'est point exact, et que le volume doit plutôt être intitulé : *La Quête du Saint-Graal*. Du reste, quelle que soit l'indication, ces récits romanesques appartiennent au Cycle de la Table ronde. Les deux romans les plus considérables de ce Cycle sont ceux de Tristan et Lancelot

coloriée, les autres sont esquissées au simple trait, elles ont été exécutées par des artistes italiens, et sont évidemment postérieures au texte, qui porte le cachet du XIIIe siècle. Le manuscrit qui les contient a appartenu, au XVe siècle, à Galeazzo Mario Sforza, premier duc de Milan, qui a signé son nom à la marge de plusieurs feuillets, et, selon toute probabilité, ce manuscrit a été apporté en France par Louis XII.

Les deux personnages couronnés qui occupent à droite et à gauche l'extrémité de la planche, offrent la représentation du même individu, et cet individu est le roi Marque, oncle de Tristan. La femme couronnée. qui tient le milieu de la scène, est la blonde Yseult. Les hommes, en costume civil, portent un justaucorps étroit et rembourré sur la poitrine. Ils ont le pantalon collant, dessinant les formes, et sont chaussés avec des poulaines. La robe d'Yseult, comme le justaucorps des hommes, est serrée à la taille, et elle porte la chevelure flottante qui paraît avoir été à cette époque la coiffure d'apparat pour les femmes.

LE PAPE ET L'EMPEREUR.

(Bibliothèque impériale, nº 8,395.)

Cette miniature, très-remarquable sous le rapport de l'exécution, représente le couronnement de Charlemagne par le pape, comme empereur d'Occident, couronnement qui eut lieu dans l'église de Saint-Pierre de Rome, le jour de Noël de l'an 800. Le dessin que nous reproduisons ayant été exécuté dans la première moitié du XIVe siècle, nous n'avons pas besoin de faire observer que les costumes appartiennent à cette époque, et non pas aux âges carlovingiens. Le manuscrit qui nous a fourni cette composition jouit d'une juste célébrité; il est

du Lac. Dans le premier de ces romans, Tristan, fils de Miliadus, roi de Léanois, élevé à la cour de son oncle Marque, roi de Cornouaille, est chargé par lui d'aller chercher en Irlande Yseult-la-Blonde, qu'il a demandée en mariage. Au moment du départ, la reine, mère d'Yseult, remet, à Bransion, l'une de ses suivantes, un breuvage amoureux qu'elle doit faire prendre aux époux le jour de leurs noces. Par une méprise fatale, pendant la traversée, Bransion fait boire le philtre aux deux jeunes gens, qui se trouvent tout à coup épris l'un pour l'autre d'une passion irrésistible; les divers événements qui sont la suite de cette méprise forment le fond du roman, qui a été traduit ou imité au moyen âge dans toutes les langues.—Dans le second de ces romans, Lancelot, fils du roi Lac, est élevé par la fée Viviane, qui l'envoie à la cour d'Arthur, recevoir la chevalerie et faire ses premières armes. Lancelot y devient éperdument amoureux de la reine Geneviève, qui partage son amour et se laisse enlever. Arthur se met à leur poursuite, et après bien des aventures, les deux amants se retirent dans un cloître pour y faire pénitence. Les deux versions de Tristan et de Lancelot reçurent successivement des additions considérables, et elles finirent même par se mêler, quoique dans l'origine elles n'aient rien eu de commun.

connu sous le nom de *Grandes Chroniques de Saint-Denis*, et le texte qu'il renferme, plusieurs fois réimprimé, contient une véritable histoire de France, depuis les premiers temps de la monarchie jusqu'à la fin du XIVe siècle. Ce texte se compose de deux parties; la première n'est en général qu'une traduction de nos anciens chroniqueurs qui ont écrit en latin; elle s'arrête à l'année 1340; la seconde offre une rédaction complétement originale, et s'étend de cette époque à l'année 1380. Suivant tout apparence, les *Grandes Chroniques*, dont il a été fait plusieurs copies à diverses époques du moyen âge, ont été commencées sous le règne de Philippe-le-Hardi, qui monta sur le trône en 1270, et rédigées à cette époque par un moine de Saint-Denis nommé Primaz, sous les yeux de l'abbé Mathieu de Vendôme. La rédaction en a été continuée par les religieux de la même abbaye, jusqu'au moment où le roi Charles V en chargea son chancelier, Pierre d'Orgemont.

Les miniatures, exclusivement historiques, y sont très-nombreuses, et l'on y trouve, comme sur celles que nous publions, l'ornement tricolore que nous avons déjà indiqué plusieurs fois, et qui annonce toujours le règne de Charles V (1).

SAINT CLOUD. — LE MARTYRE DE SAINT LAURENT. — L'APOSTOLAT DE SAINT BARTHÉLEMY. — SAINT ANDRÉ SUR LA CROIX.

(Arsenal. T. L. lat. 182.)

Le beau Missel qui nous a fourni ces quatre miniatures est indiqué, par une note placée sur le dernier feuillet, comme ayant été exécuté pour Denis Du Moulin, patriarche d'Antioche et archevêque de Paris, de 1438 à 1447. Les armes de ce prélat, qui sont : *d'argent, à la bande d'azur chargée en chef d'une étoile d'or*, sont reproduites sur un grand nombre de pages, ainsi que la devise : *Licet pati*, qui est traduite par ces mots : *Soufrir convient*. Sur le premier feuillet on voit un prélat officiant dans une église dont la voûte est peinte en bleu; ce prélat est sans doute l'évêque Du Moulin, et cette église celle de Notre-Dame de Paris. On nous demandera peut-être comment il se fait que l'évêque Du Moulin, ayant été élevé à la prélature postérieurement à 1438, nous avons placé dans le XIVe siècle des miniatures qui se trouvent dans un livre exécuté pour son usage. Nous répondrons qu'après un examen très attentif, nous avons été amené à penser que le Missel dont nous parlons, exécuté par diverses mains, renfermait des miniatures et

(1) Voir sur les *Grandes Chroniques de France*, dites *de Saint-Denis*, Lacurne de Sainte-Palaye, *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, t. XV, p. 580 et suiv.; t. XVI, p. 175 et suiv., et un excellent travail de M. Lacabane, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. II, 1840-41, p. 57 et suiv.

des ornements qui n'étaient point tous d'une seule et même époque ; que les miniatures avaient strictement le cachet du XIVe siècle, tandis que l'ornementation paraissait appartenir à la première moitié du XVe ; ce qui s'expliquerait par ce fait que les miniatures, exécutées sous le pontificat de Du Moulin, c'est-à-dire de 1438 à 1447, ne seraient que des copies de dessins plus anciens d'une soixantaine d'années environ, et comme ce n'est point une copie, mais l'original qui doit faire date dans l'histoire de l'art, aussi bien que dans celle du costume, c'est pour cela que nous avons placé ces quatre planches à l'extrême fin du XIVe siècle.

SAINT CLOUD. — Ce saint, dont le nom mérovingien est *Clodoald*. était fils de Clodomir, roi d'Orléans, qui fut tué en 524, et par conséquent petit-fils de Clovis et de sainte Clotilde. Cette pieuse princesse l'élevait auprès d'elle, ainsi que deux autres de ses frères, lorsque Childebert et Clotaire vinrent réclamer les trois enfants, dont ils étaient les oncles, sous prétexte de les élever au trône, mais en réalité pour les tuer, ou les enfermer dans un cloître, après leur avoir coupé les cheveux en signe de déchéance, et s'emparer ensuite de l'héritage de leur père. Grégoire de Tours a raconté, avec l'admirable barbarie de son style impassible, l'odieux subterfuge à l'aide duquel Childebert et Clotaire se firent remettre par sainte Clotilde, deux des trois enfants, l'un âgé de dix ans, l'autre de sept, qu'ils égorgèrent sans pitié. Le troisième, Clodoald, fut sauvé de leur fureur par des guerriers dévoués. Mais, dégoûté de ces grandeurs pour lesquelles on commettait de si abominables forfaits, il abandonna le monde, fonda un monastère auprès de Paris, auquel il donna son nom de Clodoald, dont nous avons fait Saint-Cloud, et où il mourut le 7 septembre 560.

Les détails que l'on vient de lire nous expliquent notre figure. Tout en commettant, par rapport au costume et aux attributs, d'étranges anachronismes, tout en donnant à un Mérovingien le manteau fleurdelisé des dernières années du XIVe siècle, l'artiste a cependant indiqué nettement, dans cette représentation du fils de Clodomir, son double caractère de saint et de prince du sang royal. La sainteté est exprimée par le nimbe ; le rang, par la forme du manteau, les fleurs de lys, le sceptre et la couronne. Mais au lieu de placer cette couronne sur la tête de Clodoald, le miniaturiste, pour indiquer qu'il n'a point régné, s'est borné à la lui faire tenir à la main. Nous n'avons pas besoin de faire remarquer avec quelle exquise finesse cette figure est exécutée.

SAINT LAURENT. — Né à Rome au IIIe siècle, saint Laurent était diacre sous le pape Sixte II, lorsqu'il fut arrêté en 258, en vertu d'un édit publié par l'empereur Valérien contre les prêtres de la religion chrétienne. Soumis aux plus horri-

bles tortures, il fut d'abord déchiré à coups de fouet, et placé ensuite sur un gril de fer, au-dessous duquel on avait allumé du feu. Le saint martyr supporta cet affreux supplice avec un courage digne de ces âges héroïques de la foi, et il rendit son âme à Dieu le 10 août 258. Tous les détails des tortures auxquelles saint Laurent fut soumis sont ici étudiés avec un soin singulier (1). Les bourreaux sont acharnés sur leur victime ; au fond, sur une espèce de trône, est assis Décius, le préfet de Rome. On remarquera le contraste que présente la figure noble et sereine du martyr, avec celles de ses juges et de ses bourreaux. Pour ces dernières, le miniaturiste a choisi de préférence les types les plus vulgaires. Dans la fenêtre, à gauche, on voit le Père Éternel tenant d'une main la boule du monde, et de l'autre allongeant les doigts pour bénir. L'idée de faire ainsi assister Dieu au supplice de son serviteur complète très-heureusement le tableau.

Le martyre de saint Laurent a été très-souvent représenté au moyen âge. On le trouve non-seulement dans les manuscrits, mais encore sur les vitraux (2), et il a inspiré à notre célèbre peintre Lesueur une de ses plus belles compositions.

L'APOSTOLAT DE SAINT BARTHÉLEMY. — Ce saint, qui fut l'un des apôtres, est compté parmi ceux des disciples de Jésus qui reçurent le Saint-Esprit. Eusèbe assure que dans le cours de ses missions, il s'avança jusqu'à l'extrémité des Indes, et il ajoute que saint Potin, s'étant dirigé, au IIIe siècle, vers l'extrême Orient pour combattre les Brachmanes, y trouva des chrétiens dont les ancêtres avaient été catéchisés par saint Barthélemy, et même un *Évangile de saint Mathieu*, en langue hébraïque, qui avait été apporté par cet apôtre. L'opinion la plus commune est qu'il fut écorché vif. Le souvenir de son martyre a inspiré les plus grands peintres : Rubens, l'Espagnolet, Nicolas Poussin, et Michel Ange, qui l'a représenté dans le *Jugement dernier*, tenant sa peau d'une main, et montrant de l'autre le fer, instrument de son supplice.

La miniature de saint Barthélemy ne paraît pas exécutée par la même main que

(1) Il y a en iconographie chrétienne deux manières de représenter les martyrs : l'une dans l'appareil de leur supplice, l'autre avec l'appareil du triomphe remporté par leur courage et leur foi. Dans le premier cas, ils sont entourés de leurs juges et de leurs bourreaux. Dans le second cas, ils sont seuls et ils ont pour attributs la palme et les instruments qui ont servi à les torturer. La palme est l'emblème de leur victoire, parce qu'il est dit dans les livres saints : « Le juste fleurira comme le palmier, et se conservera comme la verdure de cet arbre. »

(2) Les vitraux de Chartres nous en offrent entre autres un curieux exemple. Là, comme sur notre miniature, les bourreaux sont au nombre de quatre ; deux attisent le feu avec des soufflets, deux autres, armés de crocs, s'apprêtent à retourner le saint sur son gril de fer.

celle de saint Laurent. Les personnages ont un type moins vulgaire, et l'on y sent déjà l'inspiration de la renaissance.

On voit à gauche, sous une arcade, deux petites statues placées sur deux colonnes, dans l'attitude de personnages qui sont culbutés et qui vont tomber. Derrière la première de ces statues apparaît un diable dont la tête est munie de grandes cornes, et qui pose une main sur celle qui est près de lui, comme s'il cherchait à l'arrêter dans sa chute. Il était, ce nous semble, difficile d'exprimer d'une manière plus ingénieuse, le triomphe de la foi sur l'idolâtrie. Les statues des faux dieux tombent à la voix du saint, et le diable lui-même est impuissant à les défendre.

Saint André. — Nous avons déjà rencontré ce sujet, et nous n'y reviendrons pas ici. Nous ferons seulement cette remarque, que plusieurs costumes sont des costumes de fantaisie, et que l'ensemble de la miniature porte le cachet très-reconnaissable de l'art flamand.

COSTUMES ARMORIÉS.

(Tiré des Heures de la Croix de Notre-Dame-des-Morts, mss. à la bibliothèque de Cambrai.)

Cette planche, exécutée par M. Seré, nous offre un beau spécimen du costume de la noblesse chevaleresque au moyen âge. Le guerrier, tête nue et dans l'attitude de la prière, porte, avec la cotte de mailles, quelques pièces de l'armure en fer plat, qui se montre, comme nous l'avons dit, en 1340. Il est, en outre, revêtu de sa cotte d'armes, et cette cotte, dans la partie qui entoure le buste, est ornée de son blason. Ces cottes d'armes armoriées étaient une des marques principales de la noblesse, qui avait seule le droit de les porter. L'usage en était répandu dans toute l'Europe; on y employait la soie, les draps d'or et d'argent, les fourrures de martre, d'hermine, de zibeline, et l'on y déploya un tel luxe qu'en 1334 et 1363, le parlement anglais en défendit l'usage (1). Les cottes d'armes se blasonnaient comme les écussons eux-mêmes, et elles servaient à distinguer ceux qui en étaient couverts; on disait : « Tel chevalier porte la cotte d'argent, de gueules, d'or, de sinople, etc. » Les hommes étaient même tellement identifiés avec ce vêtement, qu'il se substituait pour ainsi dire à leur personne, et plusieurs chroniqueurs,

(1) Voir Ducange : *Dissertations sur l'histoire de saint Louis; des cottes d'armes et, par occasion, de l'origine des couleurs et des métaux dans les armoiries.*— Ces dissertations, qui ont paru d'abord à la suite de l'édition de Joinville, ont été reproduites à la suite de l'édition du *Glossaire* donnée par MM. Didot.

Froissart entre autres, au lieu de dire : *Dans telle bataille, on perdit tant de chevaliers*, disent : *On perdit tant de cottes d'armes*.

Le manteau blasonné, tel que nous le voyons sur notre planche, constituait pour les femmes un vêtement d'honneur, analogue à ce qu'était la cotte d'armes pour les hommes. Il avait ordinairement une queue traînante, et il était doublé de riches fourrures. Ces manteaux, après avoir été portés comme vêtements, sont devenus dans les armoiries une pièce honorable; c'est ainsi que le roi Louis XV ayant accordé, le 17 octobre 1752, un brevet d'honneur à la marquise de Pompadour, celle-ci fit mettre le manteau à ses armes sur toute sa vaisselle d'argent.

CARRELAGES.

(Décoration intérieure, nos 5 et 6.)

Les archéologues, après avoir longtemps négligé le carrelage en terre vernissée, qui fut de mode au moyen âge, s'en sont occupés de nos jours avec un grand soin, et leurs travaux ont remis en lumière des monuments artistiques de premier ordre.

Les modèles de carrelages anciens nous sont fournis d'abord par les monuments eux-mêmes, et ensuite par les miniatures, car les pavages en mosaïque vernissée figurent en grand nombre dans les manuscrits du XIVe et du XVe siècle. Ces carrelages se composaient, en général, de cubes présentant environ dix centimètres de côté sur deux ou trois centimètres d'épaisseur. Ces cubes étaient fabriqués avec de la terre ordinaire à tuiles ou à briques, suivant les deux procédés que voici (1) : Tantôt, lorsque la terre avait été suffisamment préparée, on y marquait, à l'aide d'une estampille en relief, l'empreinte du dessin qu'on voulait y tracer; cette estampille formait, dans la terre encore molle et humide, un creux qu'on remplissait ensuite avec une argile diversement colorable ; — tantôt on appliquait cette argile avec un pinceau à travers une plaque de cuivre découpée à jour, comme nos lettres à marquer, et de la sorte le dessin se trouvait régulièrement tracé. Dans les deux procédés, on recouvrait le carreau d'un émail ou vernis de poterie transparent et plombifère, et l'on soumettait le tout à la cuisson.

Rien n'est plus varié que les dessins de ces carrelages : comme le dit justement M. Édouard Fleury, la richesse des combinaisons géométriques y produit de merveilleux effets. On y voit des fleurs de lis, des animaux fantastiques, des devises, des chevaliers, des personnages de toute espèce. Les anciens artistes

(1) Voir Édouard Fleury : *Études sur le pavage émaillé dans le département de l'Aisne*, avec deux cents dessins. Paris, Didron, 1855, in-4.

ont déployé, dans cette branche de la céramique, une richesse d'imagination et un bon goût qui peuvent rivaliser avec les produits les plus parfaits de l'art des miniaturistes. On peut en juger par l'admirable pavé de l'ancienne cathédrale de Saint-Omer, qui a été retrouvé il y a quelques années, et le pavé de l'église de Saint-Denis (1). L'emploi des pavés à dessins dans les églises, les châteaux et les maisons particulières, a cessé au XVIe siècle.

(1) Voir sur le pavé de Saint-Denis : *Annales archéologiques*, t. IX, pag. 76 ; et sur le pavé de Saint-Omer : Deschamps de Pas, *Essai sur le pavage des églises antérieurement au XVe siècle*, 1851, in-4.



QUINZIÈME SIÈCLE.

L'époque dont nous allons aborder l'étude marque, dans l'art comme dans la littérature, dans la société politique comme dans la société religieuse, l'extrême déclin du moyen âge. Le mysticisme chrétien a replié ses ailes, en laissant au monde, comme un éternel adieu, le plus touchant cantique que les lèvres de l'homme aient jamais murmuré : l'*Imitation de Jésus-Christ*. Les âmes semblent se détourner des choses du ciel pour s'attacher de plus en plus à la terre. La littérature, en se vulgarisant, agrandit ses domaines ; il en est de même de l'art. Les miniaturistes, que nous avons vus jusqu'ici traiter à peu près exclusivement des sujets religieux et chevaleresques, entrent dans des voies tout à fait nouvelles, et lors même qu'ils s'occupent encore de la religion et de la chevalerie, ils modifient profondément leur manière et brisent avec la tradition du XIIIe et du XIVe siècle.

En ce qui touche les sujets religieux, les miniatures tirées de l'Ancien et du Nouveau-Testament, ainsi que les figures du Christ, sont beaucoup moins nombreuses que dans les âges précédents, eu égard au nombre toujours croissant des manuscrits. Les artistes ont tout à fait abandonné ce que nous appellerons l'illustration de l'Apocalypse, qui fut, ainsi que nous l'avons vu, l'un des sujets de prédilection du XIIIe siècle ; les Évangiles, les Bibles illustrés deviennent de plus en plus rares, et la peinture religieuse se concentre à peu près exclusivement dans les missels et les livres de prières.

En ce qui touche la peinture profane, elle prend rapidement le plus grand essor et elle embrasse les sujets les plus variés.

Dans les romans de chevalerie, dont les exemplaires sont extrêmement nombreux, elle ne se borne plus, comme au XIVe siècle, à représenter quelques person-

nages, encadrés dans des lettres en tête des chapitres; elle orne presque toutes les pages de tableaux complets, paysages ou intérieurs de villes et de châteaux, au milieu desquels s'agitent des combattants, des chasseurs, des meutes de chiens; elle reproduit, sous les aspects les plus divers, toutes les scènes de la vie féodale, en s'inspirant tout à la fois des récits qu'elle trouve dans les livres, des fêtes et des cérémonies qui s'accomplissent sous ses yeux. C'est ainsi qu'elle nous conduit de la cour du roi Arthur à celle de Charlemagne, pour arriver aux tournois du sire de la Gruthuyse et du roi René.

A côté des romans de chevalerie se placent les compositions allégoriques ; mais ici encore l'esprit du moyen âge est remplacé par un esprit nouveau. La littérature ne cherche plus à s'élever du fait matériel à la signification mystique ; elle ne cherche plus à dégager l'infini des voiles du monde sensible ; elle ne poursuit, à travers l'allégorie, que le simple amusement ou la satire, et l'art, qui n'est jamais que son interprète fidèle, la suit encore dans cette voie. Il nous montre par exemple, dans le *roman de la très-douce Mercy*, de jeunes dames attrapant des cœurs au filet, comme on attrape des papillons ; il nous montre *Rogier Bontemps* enfermant ces cœurs dans la *boîte aux oublies*; il nous introduit dans la cellule des moines, non pas pour les peindre pâlis par le jeûne, courbés par la prière, ou agenouillés comme l'abbé Heldric devant l'image des saints (1), mais aux prises, dans une sorte de duel fantastique, avec les sept péchés capitaux, figurés par des diables en forme de sangliers. Cette veine railleuse et narquoise laisse partout son empreinte; elle envahit jusqu'aux pierres des cathédrales, et sous les voussures de leur portail, à côté du Père Éternel, tenant sur ses genoux son fils crucifié , elle place la *nef des fous*, l'image de la folie conduisant le monde, ou les bouffonneries du *roman de Renart*.

Parmi ces allégories intarissables, il en est une cependant où l'esprit chrétien reprend ses droits, et dans laquelle éclate encore la grandeur et l'austérité de la pensée religieuse : nous voulons parler de la *Danse Macabre*. Les associations burlesques, telles que les *Cornards*, les *Joyeulx enfants de l'abbé Maugouverne et de la mère Sotte*, promenaient en vain dans les villes leurs bandes désordonnées. Il y avait place encore, dans cette société en désarroi, pour ces graves et salutaires pensées dont le christianisme a déposé le germe dans la conscience du genre humain. Le XV[e] siècle était ramené à la foi par ses malheurs mêmes, et l'art, pour le rappeler à Dieu, lui montra l'image de la mort comme une espérance et une

(1) Voyez ci-devant, page 64.

menace. Sur le vélin des manuscrits, comme sur les parois des cloîtres et des églises, on vit paraître une espèce de cadavre, enveloppé d'un lambeau de linceul et tenant à la main un dard ou une faulx. Ce cadavre, comme un ménétrier dans un bal, faisait danser des squelettes, ou entraînait d'une main irrésistible, dans une ronde funèbre, le riche et le pauvre, l'enfant et le vieillard, le roi et le mendiant, le pape et le simple clerc. Tableau terrible! poétique et sauvage enseignement, qui rappelait aux hommes, dans cette société féodale, si pleine d'inégalités, leur égalité devant Dieu et devant la mort! La Danse Macabre! c'est la divine comédie du XVe siècle : c'est la grande allégorie chrétienne, née de la même inspiration qui produisit dans les âges antérieurs le commentaire illustré de l'Apocalypse.

Outre les romans chevaleresques, les allégories et la Danse Macabre, nous trouvons dans les manuscrits ce qu'on peut appeler la peinture classique et la peinture historique, qui se montrent toutes deux comme le résultat de la renaissance des lettres antiques. Ovide et Virgile, *translatés* du latin en français, s'embellissent de dessins, et les dieux païens reparaissent au milieu du cortége des héros de la Grèce et de Rome.

Ce n'est pas seulement l'extrême variété des sujets qui distingue le XVe siècle, principalement vers son déclin, c'est encore une ornementation qui se déroule en arabesques pleines de fantaisie pour former autour des pages des encadrements splendides. Ce sont des fleurs, des fruits, des oiseaux, des animaux fantastiques, de petits personnages dans les attitudes les plus bizarres, des armoiries, des devises : c'est là, dans ces encadrements, que se retrouvent les derniers vestiges de l'inspiration du moyen âge, les derniers caprices de l'art gothique, et le règne de Louis XII marque à la fois dans les manuscrits l'apogée et le déclin de ce genre gracieux et brillant.

Si nous passons maintenant à l'exécution matérielle, nous constaterons que cette exécution est plus savante, que la couleur est plus harmonieuse, les tons mieux combinés. Dans les paysages comme dans les intérieurs, on sent partout l'effort d'une science nouvelle, la perspective, qui cherche à traduire par le pinceau les merveilleux effets de la vision, et à transporter sur le parchemin les distances et l'espace. On voit paraître, comme dans les admirables dessins de Fouquet, des lointains vaporeux et profonds, où l'air circule pour la première fois à travers les arbres, où la lumière se joue dans l'azur du ciel et dans l'azur des eaux. Les miniaturistes cherchent à s'inspirer directement de la nature : ils ont le sentiment de la différence des plans, de même que celui des ombres portées, qui étaient com-

plétement inconnues dans les âges antérieurs, et qui donnent à leurs peintures un relief et une solidité très-remarquables. Les détails anatomiques des personnages accusent également une étude attentive de la réalité ; les mouvements sont plus vrais, plus souples ; les figures ont une expression plus vivante ; on reconnaît partout que les arts du dessin, restés à peu près stationnaires depuis la renaissance éphémère du règne de saint Louis, se réveillent pour se perfectionner, et qu'ils abandonnent la convention pour l'observation ; en un mot, la peinture, comme la philosophie, cherche un nouvel instrument ; elle tend comme elle à se dégager de la scolastique. On entre de plein pied dans cette grande révolution, qu'on a nommée la Renaissance, et un mouvement identique s'accomplit dans l'art et dans les lettres.

Nous ajouterons, au sujet de l'exécution matérielle, que le cadre des compositions est considérablement agrandi. Les personnages, comme dans le *Tite Live* de Fouquet et les *tournois du roi René,* atteignent souvent de larges proportions, et l'on voit reparaître, comme à l'époque carlovingienne, l'emploi de l'or pour modeler les lumières des draperies ou des armures. L'or est même quelquefois employé dans la lumière du feuillage des arbres.

Au xve siècle, c'est encore de l'Italie que part le mouvement. Les grands peintres, sur cette terre privilégiée, forment plusieurs groupes célèbres, parmi lesquels on distingue Giovani da Ponte, Agnolo Gaddi, fra Angelico da Fiesole, Masaccio, Botticelli, etc. Ces artistes, nos maîtres dans la fresque, étaient aussi nos maîtres dans la miniature ; et comme pour témoigner de la royauté artistique de ses enfants, Florence, la reine des arts, garde encore deux admirables manuscrits, ornés par fra Angelico, et dans lesquels le sentiment religieux le plus élevé s'allie à l'exécution la plus parfaite.

La France, l'Allemagne, la Flandre, qui jusqu'alors avaient marché à peu près au hasard, voient alors, pour la première fois, se former chez elles des règles fixes et des écoles. Au premier rang des chefs d'école se place, en France, Jean Fouquet, de Tours, miniaturiste de Louis XI, et, sans contredit, l'un des plus grands artistes dont l'histoire ait gardé le souvenir. Fouquet fit entrer la miniature dans une voie tout à fait nouvelle et lui donna l'importance et la dignité des tableaux d'histoire. Le goût des arts se propagea dans toutes les classes de la société; les confréries et les associations pieuses firent exécuter des manuscrits enluminés pour y consigner leurs règlements ou les *palinods* qu'elles couronnaient dans leur concours (1). Les églises firent peindre de superbes missels, où se trouvaient re-

(1) Voir entre autres : *Chants royaux en l'honneur de Sainte-Marie.* Biblioth. impér., mss n° 684. Ce

tracées les images des saints qu'elles honoraient d'une manière spéciale; elles firent peindre également les meubles qui servaient au culte; et elles suspendirent aux murs du sanctuaire ces tableaux sur bois qui font aujourd'hui l'un des plus précieux ornements de nos musées.

Les rois, les princes, la noblesse féodale s'empressèrent à l'envi de seconder l'essor des arts. Parmi ces Mécènes du moyen âge, qui préparèrent de loin le grand mouvement de la Renaissance ou qui en favorisèrent l'essor, il faut citer Jean de France, duc de Berry, troisième fils du roi Jean et de Bonne de Luxembourg, né au château de Vincennes, le 30 novembre 1340, mort à Paris, dans l'hôtel de Nesle, le 15 juin 1416; René d'Anjou, roi de Naples et comte de Provence, né en 1409, mort en 1480; Louis de Bruges, seigneur de La Gruthuyse, né en 1422, mort en 1492; les ducs de Bourgogne, qui formèrent une bibliothèque composée d'admirables manuscrits, exécutés sous leurs yeux ou rassemblés à grands frais dans toutes les parties de l'Europe; les rois de France; le cardinal d'Amboise; Anne de Bretagne, née en 1476, morte en 1544; Louise de Savoie, qui, née la même année, mourut en 1526 (1).

Les procédés matériels, ainsi que les couleurs employées dans les miniatures du xve siècle, restent les mêmes que précédemment; mais à côté des miniatures, on voit s'accomplir, dans ce que l'on peut nommer l'outillage de l'art, deux révolutions importantes : la vulgarisation de la peinture à l'huile perfectionnée et la gravure sur bois, qui paraît comme une conséquence immédiate de l'imprimerie. A quel artiste, à quel inventeur appartient la peinture à l'huile? C'est une question qui a été souvent controversée. Jean Van Eyck, surnommé Jean de Bruges à cause du long séjour qu'il fit dans cette ville, eut pendant longtemps l'honneur de cette belle découverte. « Mais, dit M. Martin Daussigny, dans un récent travail où la question « se trouve très-bien résumée (2), les recherches consciencieuses de plusieurs

manuscrit, qui date des premières années du xvie siècle, fut exécuté par Guy le Flameng et Jean Pluchon. Ce dernier, qui prenait le titre *d'enlumineur et d'historien*, c'est-à-dire *fabricant de livres historiés*, recevait pour l'application des couleurs, 80 livres. Voir Paulin, Paris, *Manuscrits français, etc.*, t. I, p. 303.

(1) Voir : de Laborde, *De la Renaissance des arts;* 1850 et 1855, 2 vol. in-8. — Van Praët, *Recherches sur Louis de Bruges, seigneur de La Gruthuyse, suivies de la notice des manuscrits qui lui ont appartenu;* Paris, 1831, in-8. — *Die Miniaturen des Jehan Fouquet;* Francfort-sur-le-Mein, 1855, in-8. — *Passavant Reise durch englendern;* Francfort, 1838. — De Chennevières Pointel, *Portraits inédits d'artistes français*, in-fol., 1856, IIIe livraison, p. 25.

(2) *Notice sur le perfectionnement de la peinture à l'huile au xve siècle, par Jean de Bruges. — Mémoires de l'Académie impériale des sciences, belles-lettres et arts, de Lyon;* classe des lettres, t. V, 1856 1857, p. 264 et suiv.

« savants ont tout à fait démontré l'erreur de cette opinion. Sans parler ici des « réclamations importantes faites par les Bolonais, les Vénitiens et autres, qui « prouvent qu'avant l'existence de Van Eyck cette méthode était déjà pratiquée « chex eux, et qui citent à l'appui de leurs réclamations des tableaux exécutés par « ce procédé à une date bien antérieure à Jean de Bruges, nous parlerons d'un « tableau peint à huile par Mutina de Bohême, en 1297, deux autres, du XIVe siè- « cle, exécutés par Würmser de Strasbourg et par Théodoric de Prague; enfin, « *Raspe* et *Soehnée* citent une preuve des plus fortes que la peinture à l'huile « était pratiquée en 1239. Henri III, roi d'Angleterre, disent-ils, donna ordre, « cette année, de payer à Odo, orfèvre, et à son fils Edward, la somme de 107 schil- « lings et 19 pences pour de l'huile et du vernis, et pour les peintures des cham- « bres de sa royale résidence de Westminster. Enfin, Aubert Lemire, dans sa « Chronique belge, à l'année 1410, dit que Jean Van Eyck passe pour être le pre- « mier qui ait mélangé les couleurs avec l'huile de lin; que la plupart pensent « que cette invention eut lieu l'an 1410; mais qu'il est notoire qu'elle a été connue « et pratiquée antérieurement par plusieurs peintres en Belgique. De plus anciens « tableaux peints avec des couleurs à l'huile en font foi. On en remarque princi- « palement un dans l'église des Franciscains, à Louvain, qui porte l'année 1400 « pour être celle de la mort de l'auteur.

« Enfin, une des plus fortes preuves de l'existence de la peinture à l'huile anté- « rieurement à Jean de Bruges, c'est le manuscrit de Théophile, moine allemand « de Saint-Gall, existant deux cent cinquante ans avant ce peintre, et qui a donné « dans ses écrits la description technique et parfaitement détaillée de toute la « méthode de la peinture à l'huile. Pour quelle raison alors Jean de Bruges a-t-il « passé si longtemps pour l'inventeur de la peinture à l'huile? pourquoi le coloris « de ses tableaux était-il matériellement si remarquable, chose qui ne serait point « arrivée s'il eût suivi la route commune? et pourquoi se montra-t-on si empressé « à connaître son secret?

« Jean de Bruges n'inventa point le procédé à l'huile connu dans tous les temps « et dans tous les pays; mais, plus savant que les autres dans le matériel de la « peinture d'alors, il en avait reconnu l'insuffisance et cherché les moyens d'y « remédier. Il trouva pour ce procédé un moyen dessiccatif et conglutinatif, en « faisant cuire ses huiles; et, en leur associant certaines résines translucides, il « sut en composer une mixture qui donna aux couleurs du ton, du brillant, et « permit de les parfondre admirablement. Ce perfectionnement, très-remarquable, « en devenant usuel, fut appelé une invention. »

Quant à la gravure sur bois, elle prit tout d'abord beaucoup d'extension, et à côté des manuscrits à miniatures, on vit figurer les livres à vignettes, qui devaient les remplacer. Ainsi s'était accomplie, dans une période de moins de cent ans, la plus grande révolution artistique des temps modernes. La tradition du moyen âge était brisée sans retour, et l'enlumineur allait bientôt disparaître pour faire place au peintre et au graveur. Sous le rapport des procédés matériels, on a fait mieux que le moyen âge. On a fait mieux aussi sous le rapport des procédés scientifiques, anatomie ou perspective. Mais l'a-t-on surpassé par l'invention, par l'idéal, par le naturel? C'est une question qu'il ne nous appartient pas de résoudre, mais que quelques-uns de nos lecteurs, nous en sommes certain, décideront à son avantage.

LE DUC DE BERRI.

(Archives du Cher.)

Jusqu'à présent ce sont les manuscrits disposés en volumes qui nous ont fourni nos miniatures; celle que nous donnons ici est empruntée à un autre genre de documents, c'est-à-dire aux chartes ou contrats et actes officiels émanés des chancelleries, des échevinages et des divers pouvoirs administratifs, et transcrits séparément sur des feuilles de parchemin garnies du sceau des parties contractantes. C'est au XIIIe siècle que l'on voit paraître pour la première fois les miniatures sur les chartes, et elles commencent d'abord par se montrer sur les bulles d'indulgence délivrées en cour de Rome. Au XIVe siècle on en trouve quelques-unes sur des chartes royales ou princières, et il en est de même au XVe. Celle qui nous occupe se voit en tête de la charte de fondation de la Sainte-Chapelle de Bourges, laquelle charte est précieusement conservée dans cette ville.

Le personnage assis représente Jean de France, duc de Berri, troisième fils du roi Jean, dont nous avons parlé plus haut; il est vêtu de la robe longue et du manteau fourré d'hermine. Le personnage qui se voit agenouillé devant lui est un ecclésiastique, ce qui est indiqué par ses cheveux en couronne. Jean lui donne l'investiture de la Sainte Chapelle, c'est-à-dire qu'il lui transfère tous les droits. prérogatives et revenus attachés à cette fondation, en lui donnant un manteau bleu fourré d'hermine semblable à celui qu'il porte lui-même, pour exprimer qu'il le substitue entièrement à sa propre personne. Cette cérémonie toute symbolique de l'investiture est l'une des plus curieuses formalités de notre ancien droit. Elle s'accomplissait de plusieurs manières, tantôt par la transmission d'un manteau, tantôt par celle d'un brin de paille, d'une motte de terre, d'une poignée d'herbes,

ou d'une branche d'arbre. — La tenture de la chambre, et les rideaux qui cachent la porte d'entrée sont de couleur bleue, comme le manteau du duc lui-même, et cette coincidence mérite d'être remarquée, attendu que le bleu est la couleur de la maison de France, et que nous le voyons sur l'écu qui se trouve au-dessous du portrait. Nous avons déjà vu, dans le siècle précédent, Marguerite de Clisson porter sur ses vêtements les couleurs de son blason. Nous voyons le même fait se reproduire ici, et de plus nous retrouvons la couleur héraldique du duc de Berry dans la tenture de son appartement. Le fauteuil recouvert de tentures et garni d'un dossier et d'un dais, sur lequel le duc est assis, est la chaise d'honneur qui était exclusivement réservée aux personnages importants.

Le duc de Berry, nous l'avons déjà indiqué plus haut, se distingua par son goût pour les arts, et notre planche suffirait seule à prouver que quand il employait des artistes, il savait habilement les choisir. Ce fut là, du reste, son principal mérite. « Il fut toute sa vie, dit M. Raynal (1), plus soucieux de ses plaisirs que de ses « devoirs ; des choses d'éclat et de luxe, des beaux livres enluminés, des riches « joyaux, des élégantes ciselures, des reliques enchâssées dans l'or et les pierres « précieuses, des somptueux édifices, que des peines et des travaux du gouverne- « ment et de l'administration ; nature vaniteuse, sensuelle, avide de jouissances, « un peu grossière, à en juger par le type lourd et commun de son visage, et qui « n'était relevée que par un amour extrême pour les arts ; grand seigneur dominé « par ses valets, prenant de l'argent de toute main pour le répandre sans discer- « nement. » Il le répandit si bien, qu'après avoir commis des exactions de toute espèce, et institué pour ses héritiers le roi et le royaume de France, il mourut tellement obéré qu'on fut obligé d'abandonner sa succession à ses créanciers.

Sous le rapport de la calligraphie, notre planche n'est pas moins remarquable que sous le rapport du dessin, et le mot *Johannes*, tel que nous le voyons ici tracé, est sans contredit l'un des plus élégants que nous ait légués le moyen âge.

MAULGIS ET LA BELLE ORIANDE. — RENAUD DE MONTAUBAN ET GÉRARD DE ROUSSILLON. — L'EMPEREUR CHARLEMAGNE.

(Bibliothèque de l'Arsenal. B. L. F. 244.)

Le manuscrit auxquel ces planches sont empruntées est l'un des plus variés que renferment nos bibliothèques. Il se compose de quatre gros volumes in-folio, dans lesquels on trouve une quantité considérable de dessins. Il nous est impossi-

(1) *Histoire du Berry*. 1846, in-8, t. II, p. 375.

ble de donner ici l'analyse, même la plus sommaire, de cet interminable roman de chevalerie, dont la rédaction première s'est successivement grossie d'une foule d'épisodes, et dans lequel les traditions les plus diverses ont fini par se confondre. Il nous suffit de dire que ce roman appartient au cycle de Charlemagne; que le principal héros est Renaud de Montauban, et que l'on y trouve le récit, entièrement fictif, des aventures de ce paladin au temps du grand empereur. Malgré l'admiration que quelques érudits ont professée de notre temps pour ces sortes de compositions littéraires, nous convenons franchement, pour notre part, n'y avoir jamais trouvé qu'un immense ennui, et ce n'est point trop de l'intérêt que présentent les dessins, pour rendre une pareille lecture supportable. Nous nous bornerons donc à indiquer ici les faits particuliers auxquels se rapportent nos trois miniatures.

Maulgis et la belle Oriande sont extraits du tome Ier, folio 68. Maulgis est l'un des serviteurs les plus dévoués de Charlemagne. Comme tous les preux des romans, il se distrait par l'amour des fatigues de la guerre, et l'auteur nous explique ainsi le sujet de notre miniature : « Oriande et Maulgis se trouvèrent en ung jardin « pour eulx esbattre et deuiser en passe temps après ce qu'ilz auoient disné, et que « l'eure estoit de prendre un petit repos. C'est au mois de mai, le temps où les « oysillons se degoisent, et si sont tous vrais amans à penser à leur amour. » On voit, du reste, à l'attitude sévère d'Oriande, au maintien respectueux de Maulgis, que les choses se passent de la façon la plus décente. Il en est toujours ainsi dans les romans chevaleresques. Le chien couché auprès de Maulgis est l'emblème de cette inviolable fidélité dont les preux faisaient profession. Le chapeau pointu de Maulgis, son juste-au-corps qui descend à la hauteur des cuisses, son pantalon collant, ses souliers à la poulaine; le hénin qui forme la coiffure d'Oriande, ses manches plates, sa robe à queue traînante, nous offrent un spécimen complet du costume des classes nobles au XVe siècle. La planche présente encore, sous le rapport achéologique, un autre genre d'intérêt, en ce qu'elle nous montre l'intérieur d'une cour de château, et qu'elle donne en outre la vue de l'un de ces petits jardins d'agrément qui décoraient ces intérieurs.

La planche intitulée : *Renaud de Montauban et Gérard de Roussillon*, est tirée du tome IVe, folio 71 verso, sur lequel se trouve le chapitre qui porte pour rubrique : *Comment Regnault de Montauban vey ses parens, cousins et amis, qui estoient en voiaige et en chemin, pour aller à Laon guerroier Charlemagne.* A droite se trouve un cavalier qui vient seul en sens inverse de la cavalcade formée par les cousins, parents et amis de Renaud. Ce cavalier, c'est Gérard de Roussillon, personnage fort célèbre dans la littérature chevaleresque. Il vient de demander à un

varlet qui se trouvait sur la route, ce que c'étaient que les hommes d'armes qu'il voyait venir de son côté. Le varlet, qu'on peut aussi prendre pour un nègre, tient son chapeau élevé au-dessus de sa tête en parlant à Gérard de Roussillon.

Cette intéressante miniature peut donner lieu à plusieurs remarques. On y voit d'abord l'enceinte d'une forteresse; les tours et les murailles en sont tantôt rouges et tantôt grises. La brique ayant commencé à se montrer au XVe siècle dans les constructions militaires, on peut croire que le miniaturiste a voulu indiquer par cette différence de couleur que l'enceinte de la forteresse d'où sortent les amis de Renaud de Montauban était bâtie partie en brique, partie en pierre. Le chevalier qui commande l'expédition est revêtu d'une armure dorée, ce qui est toujours, dans les miniatures militaires du XVe siècle, le signe de la supériorité hiérarchique. Le drapeau rouge que tient l'un des deux cavaliers qui le suivent immédiatement, est un pennon. Ce premier groupe forme ce que l'on appellerait aujourd'hui l'état-major; viennent ensuite les hommes d'armes, qui défilent la lance au poing par le pont-levis de la forteresse, tandis que sur la droite, à une certaine distance en avant de l'escadron, s'avance, pour éclairer la route, une petite avant-garde également armée de lances. C'est là, en effet, au XVe siècle, l'arme favorite de la cavalerie qui, dans les époques antérieures, s'était servie de préférence de l'épée large. Ce petit tableau, fort animé, et dans lequel chevaux et cavaliers sont dessinés avec une grande aisance et beaucoup de naturel, peut donner une idée exacte d'une marche militaire à l'époque qui nous occupe; il présente en outre des types fort exacts de l'équipement. Les casques n'ont point de cimiers ni de visières ; les uns sont des calottes rondes, à oreillettes, prenant exactement la forme de la tête; les autres sont en pointe avec des bords relevés. L'un des cavaliers, ainsi que Gérard de Roussillon, quoique armé de toutes pièces, porte même un chapeau en étoffe. La cotte de mailles a complétement disparu pour faire place à l'armure en fer battu; et au lieu de la cotte d'armes flottante et tombant jusqu'aux genoux, on voit paraître le hoqueton serré qui se place tantôt par-dessus la cuirasse, tantôt par-dessous, et qui ne descend que jusqu'à la naissance des cuisses. — On remarquera la forme étrange de la chaussure de fer des cavaliers. Cette chaussure à charnières n'est autre que la poulaine; la pointe se recourbe en dessous, mais les charnières dont elle était formée lui permettaient de se redresser quand on posait le pied sur la terre. Du reste, on ne la portait guère que quand on était en selle, et ce qui le prouve c'est que, dans la planche suivante, les chevaliers qui forment la cour de Charlemagne, ainsi que l'empereur lui-même, sont chaussés de souliers et de bottes de cuir.

La miniature sur laquelle est figuré *Charlemagne,* est extraite du tome Ier, folio 359; elle se rapporte au chapitre intitulé : *Comment l'empereur Charlemagne envoie deffier Vivien par Maulgis, qui le message voulut faire.* Le personnage à genoux devant Charlemage, c'est Maulgis, qui reçoit l'ordre d'aller défier Vivien, c'est-à-dire d'aller l'appeler en duel de la part de l'empereur. Les remarques que nous avons à faire ici sur l'armement et le costume, sont les mêmes que pour les planches précédentes, et nous n'avons pas besoin de dire qu'en semant de fleurs de lis sans nombre la tente et le manteau de Charlemagne, l'artiste a commis un grave anachronisme, cet emblème héraldique étant de beaucoup postérieur aux Carlovingiens. Sous le rapport de l'exécution, on trouve ici les mêmes qualités et les mêmes défauts que dans les planches précédentes. Les personnages sont très-bien posés, mais les formes en sont grêles, et le dessin, un peu sec, manque d'harmonie.

GRISAILLES DES MIRACLES DE NOTRE-DAME.

Au XIIe et au XIIIe siècle, le culte de la Vierge Marie prit tout à coup un développement extraordinaire. Sans doute avant cette époque la sainte mère du Sauveur avait reçu des fidèles de justes et légitimes tributs d'hommages, mais leur ferveur devint plus vive encore dans cet épanouissement du mysticisme qui signala les temps de saint Bernard et de saint Louis. L'art et la poésie tombèrent pour ainsi dire à ses genoux, et la célébrèrent à l'envi comme le type divin de la tendresse, de la miséricorde et de la mansuétude; mais il était difficile que l'art et la poésie restassent enfermés dans la tradition dogmatique. On vit donc se former, en dehors du dogme, une tradition nouvelle et purement légendaire, où Marie apparut avec une éblouissante auréole, comme la consolatrice de tous les affligés et la mère de tous les malheureux. On disait à Cîteaux que les moines avaient vu son nom écrit avec de la poudre d'or sur les lis de leur jardin, et qu'ils avaient entendu dans leur église le chœur des anges chanter ses louanges. On disait qu'elle apparaissait au chevet des mourants, pour les défendre contre les embûches de ces esprits malins qui rôdent sans cesse autour de l'homme; et que quand les âmes s'échappaient de leur prison charnelle, elle les emportait aux pieds de son fils dans un pli de sa robe de lin. On disait encore que si quelque sorcier, tourmenté du désir de s'élever à la connaissance absolue et de posséder tous les biens de ce monde, contractait avec Satan un pacte abominable et lui vendait son salut éternel en échange de ces biens, la Vierge, pour sauver le pauvre sorcier et ravir une victime à Satan, venait elle-même déchirer le contrat. Tous ces merveilleux récits furent mis en latin par les

moines; ils furent mis en rimes par les trouvères, entre autres par Gautier de Coincy, et ils formèrent, sous le titre de *Miracles de Notre-Dame*, tout un cycle littéraire auquel s'ajoutèrent d'âge en âge des branches nouvelles, comme aux poëmes chevaleresques. Les deux grisailles qui font l'objet de cette notice, sont empruntées à l'un des exemplaires de ces *Miracles*. Elles nous montrent, la première, l'auteur composant son ouvrage ; la seconde, des moines que nous croyons être des bénédictins, célébrant dans leur église l'office de la Vierge.

MEUBLES ET OBJETS DIVERS, Nº 13.

(France, xve siècle.)

Cette planche a été exécutée par M. Seré. Voici d'après les notes laissées par ce dessinateur, l'indication de la provenance de quelques-uns des objets qui s'y trouvent représentés :

1. Encrier ou drageoir, tiré de l'Hérodiade, d'Israël van Meckheln. — 3. Encrier. — 4, 5, 7, 8, 9, 13. Vases sculptés dans la décoration de l'église Saint-Benoît de Paris. — 6, 11, 12, 14. Vases tirés de l'*Histoire de la belle Hélaine*, manuscrit de la bibliothèque de Bourgogne, à Bruxelles. — 18. Chandelier tiré d'un manuscrit de la même bibliothèque. — 16. Tiré d'une miniature du Boccace de l'Arsenal. — 21. Salière, tirée d'un manuscrit d'Aristote, à la bibliothèque de Rouen. — 24. Pot en terre pour puiser l'eau, tiré d'un tableau du xve siècle, appartenant à M. Benoni Verhelst, à Gand. — 25. Pot en étain, tiré du blason de la corporation des potiers d'étain de Bruxelles, publié par M. de Vigne, d'après un original du temps. — 26. Grand vase en métal dans lequel les sommeliers apportaient le vin dans la salle du repas, *Chronique de Hainaut*, t. III, Bibliothèque de Bourgogne.

INTÉRIEUR DE CABARET.

(Extrait d'un vitrail de la cathédrale de Tournay.)

Il peut paraître assez bizarre à première vue de trouver un cabaret (1) dans la décoration d'une cathédrale chrétienne, mais ce fait s'explique tout naturellement par l'habitude qu'avaient les corporations industrielles de faire représenter sur les vitraux qu'elles donnaient aux églises, soit les attributs de leurs métiers, soit des

(1) Les premières enseignes des hôtelleries et des cabarets consistaient en ceps de vigne et branches d'arbres, et surtout en couronnes de lierre, parce que cette plante était consacrée à Bacchus, dieu du vin. Il est curieux de constater que cette mode de l'antiquité est parvenue jusqu'à nous, et elle nous explique l'usage encore assez général, chez les marchands de vin de Paris, de placer comme signe indicatif de leur industrie, des espèces de couronnes de feuillages aux portes de leurs boutiques. Au bon vieux temps, on voyait sur le seuil des cabarets des hommes qui criaient, pour attirer les pratiques *Bonne chère et bon vin, vin de Soissons, vin d'Argenteuil, vin d'Auxerre*, etc.

scènes empruntées à l'exercice de ces mêmes métiers. Les cabarets, d'ailleurs, étaient soumis à une police extrêmement sévère, et l'on peut même dire que sous ce rapport notre temps n'est pas en progrès sur le passé. Une ordonnance de saint Louis défend expressément de recevoir, dans les cabarets ou hôtelleries, ceux qui ont des logements dans la ville, mais seulement les passants et les voyageurs. Les cabaretiers étaient responsables de tous les vols et désordres commis chez eux; il leur était interdit de donner à boire à leurs pratiques, de manière que celles-ci se missent en état d'ivresse. En 1536, François Ier publia un édit d'après lequel tout individu convaincu de s'être enivré, était condamné, pour la première fois, à l'emprisonnement, au pain et à l'eau; pour la seconde et la troisième fois, au fouet; et pour la quatrième fois, au bannissement avec perte des deux oreilles. Comme la plupart de nos anciennes ordonnances, celle que nous venons de citer fut impuissante à arrêter le désordre, mais c'était déjà beaucoup que le principe de la répression fût admis par les lois, et cette pénalité est fort remarquable à une époque qui passe pour barbare.

Notre miniature donne une idée exacte d'un cabaret flamand au xve siècle. La maîtresse de la maison se tient debout à son comptoir; auprès d'elle sont des barils, car il fallait alors que toutes les marchandises *entrant au corps humain* fussent exposées aux yeux des consommateurs, afin que chacun pût en constater la bonne qualité et vérifier que les marchands ne commettaient point de fraude. Les deux personnages vêtus d'une espèce de surplis, qui se tiennent debout sur le premier plan, sont, ainsi que le dit la légende de la planche, deux collecteurs de l'impôt des boissons. L'un d'eux tient à la main la bourse qui sert à recueillir l'argent des contribuables; l'autre tient deux espèces de règles marquées de petites traces. C'était là, nous le pensons, mais sans l'affirmer, une espèce de registre simplifié sur lequel le collecteur indiquait, au moyen d'une petite trace, le nombre des contribuables qu'il avait visités dans sa tournée, comme aujourd'hui les boulangers marquent sur la *taille* de leurs pratiques les pains qu'ils leur ont vendus.

Les impôts perçus, au moyen âge, sur les boissons, étaient désignés sous le nom d'*aides*, et ils étaient levés au moyen de visites et de perquisitions faites chez les particuliers, par les agents du fisc. Les *aides* constituaient ce qu'on appelle aujourd'hui l'impôt indirect, et les *tailles* l'impôt personnel et foncier.

PAYEMENT DE RENTES.

(Miniature d'un livre de comptes manuscrit, de la Bibliothèque de Rouen.)

La planche précédente nous a montré un sujet industriel; celle-ci nous montre

un sujet administratif, comme la suivante nous montrera un sujet judiciaire. En rapprochant l'une de l'autre ces trois miniatures, nous avons voulu faire voir l'avénement de ce que l'on pourrait appeler le genre bourgeois dans la peinture des livres.

M. Augustin Thierry a dit avec raison, que la comptabilité, telle qu'elle existe dans l'administration moderne, était déjà, en ce qui touche les villes, complétement organisée au moyen âge. Ces villes, en effet, avaient leur budget de recettes et de dépenses arrêté chaque année par les assemblées municipales. Elles avaient des registres où les divers crédits étaient classés dans des chapitres spéciaux, et chaque année ces registres étaient vérifiés et contrôlés par des délégués de la commune dans des réunions publiques auxquelles assistaient tous les habitants jouissant du droit de bourgeoisie. Quand les dépenses excédaient les recettes (1), ce qui arrivait presque toujours, les communes faisaient des emprunts, c'est ce qu'on appelait *vendre des rentes;* c'était alors le mot consacré ; en d'autres termes, moyennant une somme quelconque versée dans leur caisse, elles s'engageaient à servir une rente à ceux qui leur avaient donné de l'argent. Ces rentes étaient de deux sortes, tantôt viagères, c'est-à-dire s'éteignant à la mort du prê-

(1) Les recettes des villes, au moyen âge, se composaient de droits d'octroi, d'impôts sur les personnes, de droits sur les marchés et les étaux, du produit des amendes, du profit du tabellionage exercé par les magistrats municipaux, et des droits sur les boissons. Nous ajouterons que les premiers emprunts du gouvernement français furent faits par les rois à certaines villes du royaume, et principalement à la ville de Paris. Voici ce que dit, à ce propos, un érudit qui s'est spécialement occupé de cette question : « On ne peut fixer avec précision l'époque où les rois de France eurent recours à l'en« tremise des villes pour se procurer des avances pécuniaires. Toutefois on peut induire que l'exem« ple en fut donné par Louis XI et imité par Charles VIII. Le 27 avril 1499, après Pâques, c'est-à-dire « en 1500, des commissaires du gouverneur de Paris se présentèrent au Conseil de ville, et y lurent « deux lettres de Louis XII. Par la première il demandoit, à titre d'emprunt, 40,000 liv., et par la « seconde il modérait sa demande 12,000 liv. L'emprunt fut accordé. Louis XII, en 1503, 1512 et 1513, « fit trois autres emprunts qu'il remboursa vraisemblablement comme il le promettait par sa lettre. « Ces quatre emprunts ne s'élèvent en tout qu'à 100,000 liv. tournois dans un espace de seize ans, « tandis que dans un intervalle de vingt et un ans, François I[er] emprunta plus de 900,000 livres, et « son fils, dans un intervalle moindre d'un tiers, ou de douze ans, emprunta plus de 6,000,000 de livres « à la seule ville de Paris. L'intérêt accordé par Henri II est de 8 1/3 p. 100.... Jamais dans le courant « du siècle qui vit naître les emprunts à constitution de rentes, jamais il n'y eut de contestation sur le « droit qu'avait l'État de se libérer en remboursant le capital primitif. D'une part, les prêteurs stipu« lèrent presque toujours qu'il leur ferait ce remboursement, et de l'autre il se réserva à lui-même de « le faire, et il le fit réellement à diverses reprises. » *Mémoire sur le remboursement des rentes et sur l'indemnité due aux rentiers du XVI[e] siècle*, par Berriat Saint-Prix. 1837, in-8. — Voir pour plus amples détails : Forbonnais, *Recherches et considérations sur les finances de la France, depuis 1595 jusqu'en 1721*. Bâle, 1758, 2 vol. in-4.

teur ; tantôt héréditaires, et dans ce cas elles étaient servies à perpétuité par les villes aux héritiers successifs du prêteur. L'intérêt des rentes viagères était beaucoup plus élevé que celui des rentes héréditaires, et le taux de cet intérêt variait suivant l'âge du prêteur. Il s'élevait en moyenne à dix pour cent. Chacune de ces deux espèces de rentes était inscrite sur des registres particuliers conservés dans les échevinages. C'est à l'un de ces registres qu'est empruntée la planche ci-dessus.

FAC-SIMILE D'UNE MINIATURE DU MSS. 9,387 A. F..

(Bibliothèque impériale.)

Cette planche a été exécutée par M. Seré, qui en a fait le titre ; le numéro de renvoi du manuscrit, tel qu'il est indiqué, contient une erreur de chiffres, et nous croyons devoir en prévenir nos lecteurs. Nous n'avons pas besoin d'en expliquer le sujet. C'est un interrogatoire. Le juge, en robe rouge, est assis sur un siége à dossier. A ses pieds se trouve son greffier, qui recueille les aveux. Un accusé, les mains liées derrière le dos et la corde au cou, est assis sur un petit siége nommé *sellette*, tandis qu'on en amène un autre, entièrement dépouillé de ses habits, et garrotté de même.

Il y aurait bien des remarques à faire, et un chapitre curieux à écrire à propos de notre ancienne justice criminelle, mais les développements de ce sujet nous jetteraient hors de notre cadre, et nous nous bornerons à dire ici que jamais la sottise et la méchanceté de l'espèce humaine n'ont été poussées aussi loin que dans les affaires juridiques du moyen âge. Les tribunaux, quels qu'ils fussent, semblaient prendre à tâche de violer les plus simples notions de l'équité dans l'instruction des procès, et de la pitié dans la punition des coupables. Sans parler de la torture, qui enlevait aux innocents eux-mêmes toute espèce de garantie, sans parler des épreuves par l'eau ou par le feu, et du duel judiciaire, que de dispositions absurdes, que d'impitoyables cruautés ne trouvons-nous pas dans nos anciennes lois criminelles ! Les juges royaux, féodaux ou municipaux, sont pris au hasard parmi les hommes les plus ignorants ; et à part quelques ordonnances royales, qui sont presque toujours éludées, ils n'ont pour se guider que les vagues traditions des coutumes. Aux XIIe et XIIIe siècles, et même encore au XIVe, ils condamnent sur le simple soupçon, quelquefois même sans admettre la preuve par témoins, sans faire la part des circonstances atténuantes, et en ne considérant jamais que le fait matériel dans toute sa brutalité. Tout ce que l'imagination la plus

féconde peut inventer de plus barbare, est mis en usage dans les supplices. Quand on ne tue pas, on fustige, on bâtonne, on torture en brûlant les membres, en les serrant avec des cordes, en les écrasant avec des coins ; on coupe le nez, les lèvres, les oreilles, les bras, les jambes ; on crève les yeux, on les brûle avec des charbons ardents ; on marque le visage avec des fers rouges ; on enferme dans des cages de fer ou dans des cachots, où il est impossible de se tenir debout ou de s'asseoir. — Quand on tue, on pend par le cou, par les pieds, par les bras ; on étrangle par le lacet et par le tourniquet ; on brûle, soit sur un bûcher, soit dans une chemise soufrée, soit dans un vêtement enduit de résine ; on noye, en enfermant le condamné dans un sac rempli de bêtes malfaisantes ; on lapide ; on précipite ; on brise les membres à coup de barre de fer ; on écartelle ; on tenaille avec le plomb fondu, comme cela s'est fait il y a cent ans à peine dans le procès de Damiens ; on enfouit tout vif ; on laisse mourir de soif et de faim, on coupe par morceaux, on écrase à coups de masse de fer, etc. Enfin, on a exercé sur les morts, les mêmes barbaries que sur les vivants. On a jugé, exécuté, pendu, brûlé, décapité, dépecé des cadavres, en même temps qu'on excommuniait des chenilles, qu'on brûlait des chiens comme sorciers, qu'on pendait des pourceaux en habits d'hommes, et qu'on assommait des vaches et des juments pour crime de bestialité. La société qui commettait de pareilles atrocités, de pareilles folies, était cependant une société chrétienne ! Comme si les lois les plus saintes, les plus sublimes elles-mêmes, étaient impuissantes à étouffer, dans le cœur des hommes, ce sombre instinct du mal que se transmettent les générations qui se succèdent d'âge en âge sur cette terre (1).

DAMES NOBLES. — BOULANGER-CABARETIER.

(Bibliothèque de l'Arsenal.)

Ces deux miniatures sont tirées du même manuscrit. Ce manuscrit est intitulé à tort sur la légende de la première miniature : *Les Femmes renommées de Boc-*

(1) A l'appui de ce que nous venons de dire, nous indiquerons, comme sources, les livres criminels des échevinages, entre autres le curieux registre d'Abbeville, intitulé : *Le Livre rouge*, dont nous avons donné quelques extraits dans la *Revue des Sociétés savantes*, numéro de janvier 1857 ; le livre d'Eyraud, sur les *Procès faits aux cadavres;* celui de Menabréa, sur les *Procès faits aux animaux;* les recherches de M. Félix Bourquelot, sur la *Législation en matière de mort volontaire;* le *Journal de l'avocat Barbier*, etc. Du reste les faits auxquels nous faisons allusion se trouvent répandus dans toutes les histoires de ville, dans toutes les chroniques, dans tous les mémoires, et nous croyons être resté bien au-dessous de la vérité dans ce que nous disons plus haut.

cace, c'est *le Décaméron* qu'il faut lire. A la fin du volume qui porte le n° B. L. F. 263, on lit que l'ouvrage, composé d'abord en langage florentin par Jean Boccace, fut ensuite traduit en latin puis en français : « Dans la ville de Paris, à l'hotier « de noble, sage et honneste homme Bureau de Dampmartin, citoien de Paris, « ecuier et conseiller de très-puissant et très-noble prince Charles VIe de son nom, « roy de France, par Laurent de Premierfait, familier dudit Bureau, lesquelles « deux translations, par trois ans faites, furent accomplies, le quinzième jour de « juing, l'an mil quatre cent et quatorze. » Les miniatures qui ornent la traduction de Laurent de Premierfait, ont évidemment été exécutées par un artiste italien.

Les quatre femmes qui se tiennent par la main se rapportent à la dixième Nouvelle du *Décaméron;* elles représentent, d'après le texte, des dames florentines devisant ensemble dans une fête. Celle qui est assise par terre, à la droite du spectateur, offre le portrait de l'héroïne de la vingt-septième Nouvelle, « Émélie, « épouse d'un homme florentin nommé Aldobrandin. »

Le boulanger-cabaretier est le héros de la cinquante-deuxième Nouvelle. C'est sire Gérin, aubergiste de Florence, qui avait dans sa cave les meilleurs vins d'Italie, et qui eut l'honneur d'héberger les ambassadeurs du pape Boniface.

ÉTOFFES.

(Bibliothèque de l'Arsenal, nos 110 et 230, A. — XIVe et XVe siècles.)

Les nos 1, 2, 3, 5 et 6, appartiennent au XIVe siècle, et proviennent du *Roman de Lancelot du Lac*, coté 230 à la Bibliothèque de l'Arsenal. Le n° 4 appartient au XVe siècle; il provient du folio 257 du tome second d'une *Histoire des Empereurs,* de la même bibliothèque, n° 109.

ÉTOFFES.

(Bibliothèque de l'Arsenal, n° 109. Hist.)

Ces étoffes sont empruntées au premier volume de l'*Histoire des Empereurs*, dont nous venons de parler. Ce premier volume est coté 109. Les nos 2 et 3 se trouvent au folio 74. Les dessins du n° 2 sont formés par les extrémités supérieures de fleurs de lis groupées, quatre par quatre, autour d'un petit cercle.

CARRELAGES.

(Bibliothèque de l'Arsenal, n° 109. Hist.)

Ces dessins sont empruntés au même volume que ci-dessus. Ce sont des pavés de mosaïque en terre cuite vernissée. Le manuscrit n° 109 en contient un grand nombre de la même espèce, ce qui prouve que ce genre de décoration était tout à fait usuel au XV[e] siècle. Nous n'avons pas besoin de faire remarquer avec quelle admirable régularité sont agencés les dessins et les compartiments de ces magnifiques pavés.

L'*Histoire des Empereurs* ou *Chroniques abrégées*, où se rencontrent les étoffes et les carrelages dont nous venons de parler, contient beaucoup plus que son titre ne semble indiquer. C'est une histoire universelle qui s'étend depuis la fondation de Rome jusqu'au XIII[e] siècle, et dans laquelle sont fondues la Fleur des histoires de la terre d'Orient, la Chronique de Godefroy de Bouillon et celle de Jérusalem. Ce beau manuscrit de l'Arsenal, tout rempli de dessins intéressant les usages civils et militaires, fut exécuté d'après l'ordre de Philippe, duc de Bourgogne, et écrit à Bruxelles, en 1462, par David Aubert, écrivain du duc (1).

LES FRANÇAIS A SAINT-JEAN-D'ACRE.

(Arsenal 109. Hist.)

Cette planche provient encore du manuscrit dont nous venons de parler ; elle se trouve en tête d'un chapitre intitulé : *D'une guerre què le roy Amaury de Jhérusalem eut à l'encontre des Sarrazins, et de ses adventures.* — Il s'agit d'Amaury I[er], roi de Jérusalem, en 1162, qui, après avoir violé la trève qu'il avait conclue avec le calife d'Égypte, porta la guerre dans ses États et mourut en 1173. Voici, d'après le texte, l'explication du sujet ici figuré :

Il y avait chez les infidèles un amiral qui, pendant une suspension d'armes,

(1) Nous croyons devoir indiquer ici, avec le numéro des feuillets, aux archéologues et aux artistes, quelques-uns des principaux sujets contenus dans les deux volumes de cet important ouvrage :

T. I. Entrée de château, I; Hérode, II; Othon, XXII; Constantin, LXXIV; Uter Pandragon, LXXXII; le roi Arthur, XXLI; cavaliers, CLXVIII; archers, CCLIII; couronnement de Baudouin, CCCII; tentes, CCCX; attaque d'une ville, CCCXLIV; or basané, CLVI, CLXXVIII.

T. II. Amaury de Jérusalem, XXIIII; la vraie croix, CII; Philippe de France et Henri d'Angleterre, CXLIX; Richard Cœur de Lion, CLVIII; Baudouin de Haynau, CLXII; prise de Constantinople; représentation de la manière de lancer le feu grégeois, CCV; barques, CCIX.

s'empara de cinq navires chrétiens. Le roi Amaury écrivit au soudan d'Égypte de lui rendre ces navires avec leurs équipages. Le soudan donna ordre à son amiral de restituer les prises qu'il avait indûment faites; mais celui-ci refusa d'obéir. Quelque temps après, ce même amiral envoya des vaisseaux chargés de provisions pour ravitailler des pays occupés par les infidèles. Ces vaisseaux passèrent devant Saint-Jean-d'Acre, où les chrétiens tenaient garnison. Ceux-ci firent sortir du port une flotte qui attaqua celle des Sarrazins et qui s'en empara.

Notre miniature représente le moment où, le combat terminé, les navires des chrétiens s'apprêtent à rentrer dans le port, ce qui est exprimé au second plan par une chaloupe qui s'approche de la terre, et dans laquelle on voit trois Sarrazins assis, qui semblent avoir les mains liées, et sur lesquels un chevalier, vêtu d'une cotte d'armes rouge, lève son épée d'un air menaçant. Ces trois Sarrazins, reconnaissables à leurs turbans, sont les trophées de la victoire. L'enceinte de la ville de Saint-Jean-d'Acre, les barques et les navires donnent à cette miniature un grand intérêt archéologique.

On remarquera, dans le coloris, l'emploi de l'or pour représenter les jeux de la lumière sur les arbres et sur le terrain.

LA FEMME AUX DEUX MARIS. — UN ABUS DE CONFIANCE. — ABBÉ RECEVANT DES RELIGIEUSES. — L'APÔTRE SAINT PIERRE EN PAPE.

(Arsenal, ($\frac{JL}{4}$).)

Parmi les écrivains du moyen âge qui se sont occupés de droit canonique, l'un des plus célèbres est, sans contredit, Gratien, qui naquit à Chiusi, au XIIe siècle, mourut à Bologne dans le monastère de Saint-Félix, et fit paraître, en 1141, un ouvrage intitulé : *Concordia discordantium canonum*, qui lui coûta, dit-on, vingt-quatre ans de travail. Gratien a réuni dans ce livre des textes de l'Écriture sainte, des extraits des canons des apôtres, des fragments des Décrétales, et il s'est attaché à y concilier entre eux soit par l'autorité de l'Église, soit par le raisonnement, ceux de ces canons ou de ces fragments qui semblent se contredire; de là ce titre bizarre *Corcordia discordantium* qui, du reste, est souvent remplacé par celui de *Decretum*, d'où est venue la dénomination de *Décret de Gratien*, comme pour exprimer que les décisions de cet habile juriconsulte avaient acquis force de loi.

La casuistique occupe dans le *Décret* une place importante, c'est-à-dire que l'auteur y résout certaines difficultés qui peuvent se présenter dans la morale religieuse ou dans la direction des consciences. Ce sont deux de ces difficultés qui ont

fourni les motifs des planches que nous avons intitulées l'une *la femme aux deux maris*, l'autre *un abus de confiance.*

— Un homme est conduit en prison et il y reste plusieurs années sans que personne parle de lui. Sa femme, un beau jour, entend dire qu'il est mort; elle se remarie. Le premier époux sort de prison et vient redemander sa femme. Celle-ci, qui a toujours agi en toute sincérité, et qui a reçu deux fois le sacrement de mariage, peut-elle être considérée comme adultère? Telle est la question que se pose Gratien dans un passage de son livre. C'est là, on le voit, de la pure abstraction; l'artiste devait se trouver assez embarrassé pour en tirer une miniature; mais il faut reconnaître qu'il s'y est pris d'une manière pittoresque. Il a montré, d'une part, le premier mari enfermé dans une tour, derrière une fenêtre grillée, et de l'autre, la femme contractant, en présence d'un prêtre, sa seconde union.

— Une jeune personne de bonne famille invite, à l'insu de ses parents, un jeune homme à dîner. Celui-ci, après le repas, abuse de son intimité avec la jeune fille, et lui enlève de force le plus précieux des biens. — A quelque temps de là, il obtient sa main, uniquement pour réparer aux yeux du monde les conséquences de la faute qu'il a commise. Le casuiste demande s'il doit être considéré comme coupable de rapt. Tel est le passage du décret de Gratien auquel se rapporte *un abus de confiance*. Le dessinateur nous montre les deux jeunes gens dans le tête-à-tête, et l'intérieur de l'appartement dans lequel ils sont figurés nous donne une idée fort exacte d'une salle à manger au XVe siècle. On y voit une de ces grandes cheminées qui *dévoraient un chêne entier.*

L'*apôtre saint Pierre en pape* se trouve en tête du chapitre intitulé : *Quare divina Providentia multos errare permisit?* Cette miniature nous offre un très-beau spécimen du costume du pape et de celui des cardinaux. Nous remarquerons que primitivement les papes portaient une crosse comme les évêques, mais qu'Innocent III fit cesser cet usage, et que pour marquer sa supériorité hiérarchique, il fit porter devant lui une croix à triple croisillon. Celle qui se voit ici dans les mains du cardinal qui accompagne le Prince des apôtres n'a que deux croisillons, ce qui est une faute contre la vérité historique. Quant au costume du cardinal, il est de tous points conforme à ce que nous appellerons l'étiquette canonique. Le chapeau rouge, tel qu'on le voit ici, est porté par les cardinaux depuis le concile de Lyon, en 1245, et suivant la juste remarque de M. Ch. de Linas (1), il timbre leurs

(1) Ce que nous connaissons, en fait de publications archéologiques, de plus exact et de plus savant sur les anciennes étoffes et les vêtements sacerdotaux, considérés au point de vue des arts industriels, est dû à M. Charles de Linas, membre non résidant du comité de la langue, de l'histoire et des arts;

armoiries depuis le XIVe siècle. Boniface VIII leur donna la soutane écarlate en 1299, et Paul II, en 1464, la calotte ou barette de la même couleur que le chapeau.

Nous ne saurions dire d'une manière précise l'idée que le miniaturiste a voulu exprimer dans la planche qui porte pour légende : *Abbé recevant des religieuses;* car les miniatures, dans le *Décret* de Gratien, n'ont souvent aucun rapport avec le texte, ou ne s'y rattachent que d'une manière très-éloignée. Nous pensons cependant que l'artiste a voulu montrer, dans les trois religieuses qui se voient ici, des pénitentes qui vont consulter un savant ecclésiastique au sujet de quelque cas de conscience.

Les dessins du *Décret* de Gratien sont exécutés avec une rare finesse; ils portent le cachet de l'art italien, et l'apôtre saint Pierre en pape rappelle même, d'une manière frappante, les peintures murales de Fiesole.

LES DAMES MARINIÈRES. — COMPAGNIE ET AMITIÉ. — ROGIER BONTEMPS.

(Bib. imp. Lav. 36.)

Le manuscrit qui contient ces trois dessins est un ouvrage allégorique en prose et en vers intitulé : *le Roman de très-douce Mercy au Cuer d'amour épris.* L'auteur est René d'Anjou, comte de Provence, roi de Naples et de Sicile, grand amateur des arts, peintre habile et poëte assez original, comme on peut en juger par la composition littéraire dont nous venons de donner le titre (1). Il paraît que l'idée de cette composition lui fut inspirée par un songe qu'il fit en l'année 1457, ce qui est exprimé par deux peintures, l'une en tête du volume, où l'on voit l'auteur endormi, l'autre à la fin de ce même volume, où l'on voit ce même auteur se réveillant au moment où il arrive à la fin de son livre.

Depuis la première page du roman jusqu'à la dernière, ce n'est qu'une longue

on trouvera les résultats de ses recherches dans les *Archives des Missions,* et dans la *Revue des Sociétés savantes,* numéros de janvier et de février 1857.

(1) Voir : *Histoire de René d'Anjou,* par le vicomte de Villeneuve-Bargemont. Paris, 1823, 3 vol. in-8°. Nous devons ajouter qu'en disant que René d'Anjou était un peintre habile, nous répétons ce qu'une foule d'historiens et d'archéologues ont dit avant nous, mais que ce mérite a été contesté, et qu'on a dit, avec quelque apparence de raison, que le roi René s'était borné à faire travailler sous ses yeux d'habiles artistes dont il dirigeait le talent, mais que quant à lui il n'avait jamais tenu le pinceau. Quoi qu'il en soit de cette opinion, il n'en a pas moins rendu aux arts de très-grands services, et son nom devra toujours occuper dans leur histoire une place éminente.

allégorie, où les abstractions, les sentiments, les idées les plus fugitives elles-mêmes prennent un corps et se transforment en personnages réels et vivants. Nous avons vu, durant la période carlovingienne, l'allégorie se manifester exclusivement dans des conceptions religieuses, et les animaux du *Physiologus* symboliser, comme dans la ***Fontaine mystique*** ou la ***Figure de l'Église,*** les vertus et les vices, les élus et les réprouvés. Au xv[e] siècle, l'allégorie échappe entièrement à l'inspiration chrétienne. Elle s'appuie uniquement sur des sujets profanes; les animaux disparaissent et ce sont les hommes eux-mêmes qui symbolisent leurs propres passions, leurs propres instincts, et jusqu'aux émotions les plus intimes de l'âme. Rien n'est plus bizarre, plus recherché, plus fastidieux que cette littérature où la réalité disparaît sans cesse devant un monde de convention, dont les habitants ne sont rien autre chose que des substantifs masculins ou féminins, tels que *heur, malheur, tristesse, désespérance, amitié, désir, regret,* etc. Sous les dernières aspérités de la rudesse du moyen âge, on trouve déjà tous les *concetti* du style précieux, et l'on reconnaît vite que l'hôtel de René d'Anjou est à quelques pas seulement de l'hôtel de Rambouillet.

Cuer d'amour et *Douce Mercy* offrent le type le plus accompli des amants fidèles, et le roman contient le récit de leurs souffrances et de leurs joies, pour servir de leçon à ceux qui veulent aimer, non pas suivant leur cœur, mais suivant les principes du code de la galanterie chevaleresque. Les péripéties ne sont pas nombreuses, et, à part quelques aventures assez insignifiantes, *Cuer d'amour* passe une grande partie de son temps à lire des devises chevaleresques, ou à regarder des tapisseries sur lesquelles sont figurées des allégories amoureuses.

Pour comprendre les deux planches que nous avons intitulées : *les Dames marinières* et *Compagnie et Amitié,* il faut rapprocher ces deux planches l'une de l'autre en donnant la première place *aux Dames marinières.* Ces dames, qui conduisent dans leur bateau *Cuer d'amour* et sa suite, composée de deux de ses vassaux, viennent d'aborder dans le pays de *Compagnie* et d'*Amitié.* Sur la seconde planche, on voit le chevalier *Cuer d'amour* qui débarque, et on le reconnaît à son hoqueton rouge et à son casque paré d'une couronne de fleurs et surmonté de deux grandes ailes d'oiseaux. *Compagnie* et *Amitié* le reçoivent gracieusement sur la rive et l'invitent à dîner. Elles le conduisent, ainsi que sa suite et les dames marinières, dans leur cabane. Le peintre, qui a voulu rendre les divers épisodes mentionnés dans le texte, a pris soin de nous montrer, sur le second plan, *Cuer d'amour* assis à table dans la cabane de *Compagnie* et d'*Amitié.* L'auteur du texte nous apprend à son tour quel fut le menu du repas. On y servit du pain, du biscuit et du pois-

son rôti. *Cuer d'amour* trouva le poisson fort à son goût; mais comme il ne le reconnaissait pas, il en demanda le nom; *Amitié* lui répondit :

Or, saichez, noble Cuer, et veuillez escouster
Que ce poisson icy, duquel vous voes gouster,
Est appelé en France maquereau vraiment,
Lequel est savoureux et très-sain pour l'amant
Qui a le mal d'amer; quand il est fort malade,
Forment le fait guérir, et aussy la salade,
Qu'est de doulce response, et plaisant médicine;
Pour ce mengiez en fort, car dedans la cuisine
D'amour, le vendredy n'y cuist autre poisson.
Mengiez en hardiment, car j'en ay cy foison.

Rogier Bontemps, ce joyeux personnage que René d'Anjou, quatre siècles avant Béranger, a donné pour exemple *aux gens atrabilaires*, *Rogier Bontemps* est emprunté à la partie du roman où sont figurées des tapisseries allégoriques. Dans cette partie, trois femmes, nommées *Abus*, *Amour* et *Courage*, sont occupées à faire la chasse aux cœurs. Elles les attrapent dans les *lacets d'accointance*; elles les prennent à la pannetière, aux filets, à la glu; et quand elles les ont pris, *Deuil* et *Tristesse* les mettent en cage. *Rogier Bontemps*, le bouffon de la pièce, le railleur sceptique et narquois, paraît à son tour et dit en se moquant de cette chasse sentimentale :

Quand je regarde simples cuers ainsi prendre,
Et mal baillir par leur très-grand folie,
Et nul n'est pris à mercy pour soy rendre,
J'en ai mon cœur repris sans plus actendre,
Pour cy le mestre avecque les oublies.

Ces vers sont l'explication de notre planche, où nous voyons *Rogier Bontemps* enfermant son cœur, en compagnie de quelques autres, dans la boîte aux oublies.

Nous sommes loin, on le voit, de la grande et sévère inspiration du moyen âge, et nous entrons, sous le rapport artistique et littéraire, dans une période entièrement différente.

Sous le rapport du costume, nous avons aussi à signaler l'avénement d'une mode entièrement nouvelle. Cette longue coiffure en pointe, ornée d'un voile qui retombe par-derrière, c'est le hennin, contre lequel les théologiens du XV[e] siècle ont lancé de si violents anathèmes.

FRONTISPICE EN GRISAILLE DU MANUSCRIT SUPPL. FRANÇAIS, N° 540. — GRISAILLES TIRÉES DE LA VIE DE SAINTE CATHERINE DE SIENNE.

Nous avons encore une rectification à faire au sujet du titre de cette dernière planche. Ce n'est point de sainte Catherine de Sienne qu'il s'agit ici, mais bien de sainte Catherine, vierge et martyre, qui vivait au IVe siècle (1).

Le manuscrit qui nous a donné nos deux grisailles contient la vie de cette sainte, traduite du latin en français pour Philippe, duc de Bourgogne, en 1457, par J. Miélot, qui s'intitule : *le moindre des secrétaires d'icelluy seigneur.* Cette vie est précédée d'une dédicace dans laquelle le traducteur fait l'éloge de la sainte « qui « fit trébucher, dit-il, tous les édifices du diable; l'édifice d'orgueil trébucha en « elle par l'humilité qu'elle eut; l'édifice de concupiscence charnelle par la vir- « ginité qu'elle garda entièrement; l'édifice de convoitise mondaine, car elle « déprisa toutes les choses mondaines; et généralement tous édifices vitieux tré- « buchèrent en elle par les faits vertueux qu'elle eut en soy mesme. » Chaque tête de chapitre est ornée d'une grisaille; la première de celles que nous donnons ici représente J. Miélot offrant sa traduction au duc Philippe; la seconde représente divers épisodes de la vie de sainte Catherine. Les costumes, dans la présentation du manuscrit, sont d'une parfaite exactitude historique, et nous offrent le type flamand du milieu du XVe siècle. Il en est de même des charmants détails de l'architecture. La longue bande d'étoffe attachée au chapeau du duc Philippe et qui retombe presque jusqu'à ses pieds, en passant par-devant sur son épaule, est la cornette que nous avons mentionnée dans notre *introduction* générale. Le collier que ce prince porte au cou est celui de la Toison d'or, qui décore également les personnages de sa cour groupés à la droite du spectateur. Quant aux costumes de la seconde planche, ils sont de pure fantaisie.

(1) D'après les actes de sainte Catherine, cette sainte, née à Alexandrie, était de sang royal, et possédait les connaissances les plus étendues. Forcée par Maximin de discuter avec des philosophes païens, elle les confondit par son savoir, et les convertit à la religion chrétienne, et c'est à cause de la science dont elle fit preuve dans cette discussion, qu'elle a été choisie pour patronne des écoles. Condamnée à mort par Maximin, Catherine fut attachée sur une roue armée de pointes aiguës, mais au moment où les bourreaux essayèrent de faire tourner cette roue, les cordes se rompirent, comme si Dieu avait voulu épargner à sa fidèle servante les horreurs d'un aussi cruel supplice. Maximin lui fit alors trancher la tête. Cette sainte est ordinairement représentée debout, tenant une palme, et l'on voit à ses pieds une roue brisée, en mémoire du miracle que Dieu accomplit en sa faveur.

JEUNE FILLE NOBLE.

(D'après un dessin original du xve siècle, au musée du Louvre.)

L'origine du dessin, d'après lequel a été faite notre planche, n'est point connue, et l'on ignore quel en est l'auteur. Nous avons tout lieu de croire que le personnage auquel M. Seré a donné le nom de jeune fille noble, est un portrait, mais il est impossible d'y rattacher un nom, attendu que l'on n'a point cette fois le secours d'un texte pour se renseigner. Nous devons donc nous borner à des observations très-sommaires, en nous occupant seulement de quelques détails du costume. Les grandes manches ouvertes et découpées sur les bords, qui font partie du vêtement de dessus et qui tombent jusqu'aux pieds, sont celles que l'on appelait manches à l'ange, parce qu'elles avaient l'air en effet de deux ailes d'ange quand le vent les faisait voltiger. Le savant M. Potier, qui a décrit cette figure, a fait remarquer avec raison la singularité de la coiffure, qui se compose de pièces d'étoffes découpées et appliquées les unes sur les autres comme les pétales d'une fleur.

ÉTOFFES BRODÉES OR, N° 19. — ÉTOFFES BRODÉES ARGENT, N° 20. — MEUBLES ET OBJETS DIVERS, N° 6. — BIBLIOTHÈQUE DE L'ARSENAL, N° 109.

Les étoffes des planches n°s 19 et 20 sont indiquées par M. Seré comme provenant d'un manuscrit qui contient la vie de sainte Catherine. Quant à la planche suivante, dessinée par M. Ciappori, voici l'explication des renvois qui s'y trouvent indiqués :

N° 1. Banc canapé, Arsenal, 109 (1), T. I, fol. 74 (2). — N° 2. Banc d'honneur à dossier, *ibid.* 135. — N° 3. Siége pliant, extrait d'une miniature représentant la mort de Sénèque, *ibid.*, fol. 13. — N° 4. Horloge à roues, *ibid.*, fol. 99. — N° 5. Fauteuil, *ibid.*, fol. 223. — N° 6. Pot à laver; ce pot est extrait d'une curieuse miniature représentant la naissance de Jules César, par le moyen de l'opération dite césarienne, t. II, fol. 43. — N° 7. Tabouret, t. I, fol. 74. — N°s 8 et 9. Vases placés sur un dressoir, t. II, fol. 157.

(1) Le numéro 109 de l'Arsenal, cité plusieurs fois dans ce livre, est une histoire universelle qui s'arrête au xiiie siècle.

(2) On trouve encore un meuble du même genre au fol. 156.

MINIATURE D'ISRAEL VAN MECKHELN, N° 1173, B. I., DE PARIS. — JEUNE FILLE ET JEUNE GARÇON, PAR UN MAITRE ANONYME ALLEMAND. — PERSONNAGES, D'APRÈS ISRAEL VAN MECKHELN.

Ces trois planches ont été exécutées par M. Seré. Les deux premières sont tirées d'un livre d'heures, n° 1173, *lat.* de la Bibliothèque impériale. Ce livre d'heures, d'une très-belle exécution, contient quelques miniatures, et on y a ajouté plus tard des gravures de Van Meckheln, qui ont été coloriées.

La planche où l'on voit les paysans dansant autour d'un arbre, représente l'Annonce aux bergers. C'est par erreur que M. Seré attribue l'original à Van Meckheln, et la cause de cette erreur c'est l'intercalation, dans le texte, de gravures coloriées de cet artiste. La seconde planche où l'on voit un jeune homme assis auprès d'une jeune fille qui tient un petit chien sous le bras, est tirée du même livre d'heures, n° 1173. L'original se trouve en cartouche dans le calendrier placé en tête du volume, au bas de la page occupée par le mois d'avril. C'est un des plus gracieux sujets que nous ayons rencontrés ; nous ignorons le motif qui l'a fait attribuer par M. Seré à un maître allemand, et comme on pourrait croire d'après cette indication qu'il s'agit d'un tableau, nous avons cru devoir entrer dans les explications qu'on vient de lire, en laissant, comme pour la planche précédente, l'entière responsabilité de cette indication à M. Seré. Quant aux trois personnages indiqués comme étant reproduits d'après Israël van Meckheln, il nous suffira de dire que les originaux se trouvent dans l'œuvre de ce graveur.

LA LEÇON D'AGRICULTURE. — LE TRAVAIL DES CHAMPS. — L'AIRE ET LES GRENIERS. — LA CULTURE DES VIGNES ET LA FABRICATION DU VIN.

(Biblioth. de l'Arsenal, sc. A. F. 119.)

Par le sujet, comme par le dessin, le manuscrit qui nous a fourni ces quatre planches présente un grand intérêt. C'est un traité d'agriculture composé par un écrivain italien, Pierre de Crescens, d'après les auteurs de l'antiquité. Ce traité fut traduit en français par ordre du roi Charles V, et c'est une copie de cette traduction qui est aujourd'hui conservée à l'Arsenal. Les armes du frontispice et la devise *Nul ne s'y frotte*, indiquent que l'ouvrage a été exécuté pour un membre de la maison de Rochebaron Borzé.

Les récents travaux dont l'agriculture du moyen âge a été le sujet, ont constaté que dans certaines parties de la France et de l'Europe, cette science était beaucoup plus avancée qu'on ne pourrait le penser, eu égard à la misère et à l'ignorance de certaines populations. Le Traité de Pierre de Crescens offre une nouvelle preuve de ce fait. En voici les principales divisions : Liv. I. Des lieux habitables ; II. De la nature des plantes ; III. Du labourage ; IV. Des vignes et du vin ; V. Des arbres ; VI. Des jardins ; VII. Des bois et des prés ; VIII. Des vergers ; IX. De toutes les bêtes que l'on nourrit ès villes ; X. Des divers engins à prendre les bêtes sauvages ; XI. Des diverses opérations des champs ; XII. Calendrier agricole indiquant les travaux de chaque mois. C'est là, on le voit, une véritable encyclopédie dans le genre de celles qui ont été publiées de nos jours, sous le titre de *Maison rustique* ; et rien n'y manque, pas même l'*Almanach du bon cultivateur*. Chaque livre est orné d'une miniature. La première de celles que nous donnons ici se trouve en tête de l'ouvrage ; elle représente l'auteur donnant des conseils et indiquant leur besogne aux ouvriers employés dans une grande exploitation : bûcherons, jardiniers, moissonneurs, etc. ; quelques-uns de ces ouvriers semblent témoigner par leurs gestes de l'admiration que leur inspirent les paroles de leur maître.

La seconde miniature, le *Travail des champs*, se trouve en tête du livre II, qui porte pour rubrique : *De la nature des plantes, et des choses communes au labourage de chascune chose des champs*. Il faut remarquer d'abord que le mot labourage (1) s'applique ici à toute espèce de travail agricole, et en effet nous voyons tout à la fois, sur notre planche, des individus occupés à creuser des fossés, à planter des arbres, à labourer, à herser, à semer, à sarcler (cette besogne est faite par une femme à genoux qui se voit à gauche sur le second plan), à tresser des haies, à couper du blé à la faucille et à lier des gerbes. La troisième miniature se voit en tête du troisième livre qui traite *De la nature et du prouffit des fruits qui sont cueillis du labourage des champs*. L'élève des bestiaux est figuré par des vaches placées dans une espèce d'étable. Des ouvriers battent le blé, vannent le grain, rangent les bottes après le battage, tandis qu'un autre monte un sac de blé dans un grenier. La basse-cour, qui est l'un des profits du labourage des champs, est figurée par un coq et une poule ainsi que par des canards qui jouent dans une mare. La quatrième miniature est jointe au quatrième livre, qui *parle des vignes et des*

(1) Labourage était pris anciennement dans son acception étymologique la plus étendue : *labor*, travail ; *laborare*, travailler ; on a depuis appliqué exclusivement ce mot à la préparation de la terre avec la charrue.

prouffits qui en viennent. On y voit toutes les opérations de l'industrie vinicole, depuis la culture des plants jusqu'au moment où le vin est mis en tonneau.

Les divers dessins dont nous venons de parler sont très-remarquables sous le rapport de la composition. Ils ont un cachet frappant de réalité, comme toutes les productions de l'école flamande à laquelle ils appartiennent, et ils montrent de plus qu'à l'époque à laquelle ils furent exécutés, l'agriculture se trouvait, en Flandre, dans un état de prospérité très-remarquable.

HOMME NOBLE ET BOURGEOIS. — DAME NOBLE.

(France, XIV et XV[e] siècles.)

Cette planche offre des types d'époques et de provenances différentes. Elle a été exécutée par M. Seré, d'après un procédé que la nouvelle direction des *Arts somptuaires* a tout à fait abandonné à la mort de cet artiste, et qui consistait à réunir dans un même cadre des sujets puisés à des sources diverses. Nous n'avons rien à ajouter aux indications données par le titre, indications qui nous apprennent que les numéros 1 et 2 sont tirés du Musée de Cluny, et le numéro 3 d'un vitrail du XIV[e] siècle existant à Moulins.

MINIATURE TIRÉE D'UNE BIBLE MANUSCRITE DE LA BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE.

Cette planche est encore l'œuvre de M. Seré. Nous y ferons remarquer le dressoir qui se trouve à la droite du spectateur, et sur lequel est placée de la vaisselle d'étain.

CALLIGRAPHE.

(Miniature d'un Boëce manuscrit. — Biblioth. impériale de Paris.)

Les frontispices des manuscrits du moyen âge reproduisent à peu près tous les mêmes données. On y voit l'auteur du livre, ou le calligraphe qui l'a écrit, assis, la plume à la main, devant un pupitre ; ou bien encore on y représente l'auteur ou l'écrivain offrant à genoux leur volume à quelque grand seigneur, roi, prince ou prélat, ou a quelque grande dame. Le personnage ici figuré nous offre le portrait d'un calligraphe occupé à transcrire le livre de Boëce, intitulé : *De consolatione philosophiæ*, sur lequel nous allons donner quelques détails dans l'article suivant.

LA PHILOSOPHIE APPARAIT A BOECE. — LES SEPT ARTS LIBÉRAUX AUPRÈS DU LIT DE BOECE. — FIGURE ALLÉGORIQUE DE LA FORTUNE. — BOECE S'ENTRETIENT AVEC LA PHILOSOPHIE.

(Biblioth. impér., n° 6643 de l'ancien fonds latin).

Ces quatre planches, qui sont, sans aucun doute, l'une des productions les plus remarquables que nous ayons rencontrées, sont empruntées à l'un des livres les plus populaires du moyen âge, au *Traité de la consolation philosophique*. L'auteur de ce traité, le célèbre Boëce, né à Rome vers 470, fut grand maître du palais de Théodoric, remplit trois fois la charge de consul, et reçut des Goths, dont il était l'oracle et l'idole, le titre de prince de l'éloquence; mais rien ne put le garantir contre l'un de ces retours si fréquents à la cour des rois barbares. Après avoir formé pour Théodoric un très-beau système de politique, après lui avoir donné les plus sages conseils, et l'exemple des plus grandes vertus, il devint tout à coup suspect à ce prince, que l'âge avait rendu jaloux et défiant. Théodoric fit prononcer contre lui un décret qui le déclarait coupable de haute trahison, et en vertu de ce décret, il fut assommé à coups de hache le 23 octobre 526, après avoir préalablement subi une longue et dure captivité. Ce fut pendant cette captivité dans les prisons de Pavie, que Boëce composa, sans le secours d'aucun livre, et sous l'impression du malheur qui venait de le frapper, le livre de la *Consolation philosophique*. Dans ce petit ouvrage, l'un des plus remarquables de l'antiquité chrétienne, Boëce se met lui-même en scène dans un dialogue où il a pour interlocuteur la Sagesse increée. Le dialogue roule sur l'existence de Dieu, sur la démonstration rationnelle de sa divine providence, et sur les consolations que donnent dans le malheur, l'étude de la philosophie et la pratique de la vertu. Placé sur la limite indécise du polythéisme et de la société catholique, Boëce se montre encore païen par certains côtés de l'imagination, mais il est toujours chrétien par les sentiments, et c'est sans aucun doute ce mélange de la poésie antique et de l'austérité chrétienne qui a charmé le moyen âge et donné tant d'autorité au grand maître du palais de Théodoric.

Pour se rendre un compte exact des belles miniatures que nous reproduisons ici, il faut rapprocher l'une de l'autre, d'une part les deux planches intitulées : *La Philosophie apparaît à Boëce* et *Les sept arts libéraux;* et de l'autre, *La figure allégorique de la Fortune* et *Boëce s'entretenant avec la Philosophie*.

Dans la première des quatre planches que nous venons de nommer, la Philoso-

phie, portant une couronne de reine et un sceptre, comme pour indiquer l'autorité de la pensée et de la sagesse, apparaît à Boëce, qui rêve couché dans son lit; puis dans la seconde planche *les sept arts libéraux*, qui forment son cortége habituel, se tiennent auprès du lit, pour exprimer que Boëce est initié à toutes les sciences qui formaient de son temps l'ensemble des connaissances humaines. Les septs arts libéraux, qui sont comme les Muses du moyen âge, et que la scolastique désignait sous le nom de *trivium* et de *quadrivium*, comprenaient la grammaire, la logique, l'astrologie, l'arithmétique, la géométrie, la rhétorique et la musique.

Sur la troisième planche, nous voyons la Fortune, couronnée comme la Philosophie, parce qu'elle est reine comme elle, s'avancer suivie de ses courtisans. Pour exprimer qu'elle est tantôt favorable et tantôt contraire, *secunda vel adversa*, comme disaient les anciens, le miniaturiste a eu recours à une ingénieuse allégorie : il l'a représentée blanche d'un côté et noire de l'autre; de plus, son nom est indiqué par des F sans nombre semés sur sa robe. Sur la quatrième planche, qui forme le pendant de celle dont nous venons de parler, nous retrouvons Boëce en compagnie de la Philosophie, qui s'avance en sens contraire de la Fortune, et qui marque par un geste expressif, l'étonnement que lui cause la vue de cette déesse, tantôt riante et tantôt sombre, qui traîne les hommes après elle, les élève et les précipite, et qui est vêtue en même temps de blanc et de noir, pour montrer qu'elle dispense à son gré la joie ou le chagrin. La Philosophie, calme et sereine, semble prémunir Boëce contre les séductions de la capricieuse déesse aussi bien que contre ses colères, dont il avait lui-même si cruellement ressenti l'effet, et elle lui révèle les vérités qu'il a consignées dans son livre, à savoir qu'il ne faut point chercher le bonheur dans les biens périssables de ce monde, mais seulement dans la pratique de la vertu.

Nous n'avons pas besoin d'insister sur la délicieuse exécution des miniatures dont nous venons de parler : finesse dans le coloris, élégance dans les draperies, distinction charmante dans les figures, tout s'y trouve réuni pour en faire une œuvre d'art irréprochable. L'or employé dans les chevelures et les draperies, pour représenter les jeux de la lumière, produit un excellent effet, et l'ensemble de la composition y gagne notablement en harmonie.

Nous ferons remarquer dans la première planche, celle où Boëce est représenté couché, la forme du lit en renvoyant à ce que nous avons dit au sujet de cette espèce de meuble, dans notre *Introduction générale*, pag. 311 et suiv.

CORPORATION DE L'ARBALÈTE.

(Miniature tirée d'un ms français du château de Richemond).

On a dit et répété dans un grand nombre de livres que l'arbalète avait été inventée au XIIe siècle, au moment où les armes défensives ayant acquis plus de solidité, il devint nécessaire de donner aux armes de jet une force de projection plus grande; mais c'est là une erreur contre laquelle protestent, d'une part, un passage du chroniqueur Richer, et de l'autre notre planche intitulée : *Le Siége de Tyr*, qui date du Xe siècle, et dans laquelle on voit des personnages qui portent de véritables arbalètes. Cette arme, on le sait, n'est autre chose qu'un arc monté sur une tige de bois, dont la forme, sauf les proportions, se rapproche de celle des bois de fusils. Cette combinaison permettait d'ajuster avec plus de précision et de lancer les projectiles avec plus de force, l'arc étant souvent composé de plusieurs lames de fer soudées ensemble, et la corde étant aussi beaucoup plus grosse. Cette corde se tendait soit au moyen des deux pieds, en appuyant contre le sol l'extrémité inférieure de la tige de bois, soit au moyen d'une espèce de cric, soit au moyen d'un instrument nommé *cranequin,* qui fit donner quelquefois aux soldats qui en étaient armés, le nom de *cranequiniers*. Tantôt la tige sur laquelle on plaçait le projectile était simplement évidée en demi-cylindre, tantôt elle était munie d'un tube dans le genre d'un canon de fusil, lequel tube était fendu de chaque côté de manière à laisser passer la corde qui donnait l'impulsion au projectile. On lançait avec cette arme des balles de plomb ou de fer, des cailloux ronds et de grosses flèches courtes nommées *carreaux*. Ces projectiles avaient une très-grande portée, mais, ainsi que l'a justement fait remarquer l'empereur Napoléon III, dans ses *Études sur le passé et l'avenir de l'artillerie*, cet avantage n'était point compensé par les graves inconvénients que présentait l'arbalète, arme lourde et gênante, très-difficile à bander, et qui ne pouvait tirer que très-peu de coups, comparativement à l'arc qui, manié par des mains exercées, lançait une dizaine de flèches à la minute.

Dans le cours des guerres du XIVe siècle, les Anglais ayant obtenu de grands avantages, grâce à leur habileté dans l'emploi des armes de jet (1), on reconnut en France la nécessité de les combattre avec les mêmes moyens. Charles V s'occupa de former dans son royaume une bonne infanterie, et, en 1369, il rendit une or-

(1) Les archers anglais se vantaient de percer trois hommes avec une seule flèche, et de tirer du sang à une girouette.

donnance par laquelle il enjoignit à tous les gens des communes de s'exercer à tirer de l'arc et de l'arbalète, et de se préparer, par des exercices d'adresse, aux luttes du champ de bataille. Les échevinages encouragèrent ces exercices; les villes concoururent entre elles, et ce fut là l'origine de ces corporations d'archers et d'arbalétriers, qui rendirent de si grands services au pays. « Les hommes et les enfants, dit le moine de Saint-Denis, auteur d'une histoire de Charles VI, se livrèrent avec tant d'ardeur aux jeux de l'arc et de l'arbalète, qu'ils y devinrent plus habiles que les Anglais eux-mêmes. La plupart des villes et des villages avaient des fêtes pour ce genre d'exercice, et des prix en nature ou en argent récompensaient les plus adroits. »

Les archers et les arbalétriers, organisés tout à la fois en compagnies militaires et en confréries, possédaient des jardins dans lesquels ils s'exerçaient au tir. C'est un de ces jardins que représente notre planche. On y voit à gauche une galerie couverte sous laquelle les tireurs se plaçaient en temps de pluie (1). L'invention des armes à feu a depuis longtemps enlevé leur importance militaire aux archers et aux arbalétriers, mais le souvenir de leurs anciennes associations et de leurs jeux ne s'est point effacé; et les régions de l'extrême nord de la France, ainsi que la Belgique, comptent encore aujourd'hui plus de cinq cents sociétés de tireurs d'arc qui, après avoir quitté pour jamais le champ de bataille, ne figurent plus que dans les luttes inoffensives des fêtes patronales.

UNE FÊTE A LA COUR. — GIRARD PREND CONGÉ DU CHEVALIER ET DE LA DAME. — GIRARD SE CHAUFFE DERRIÈRE LE COMTE LIZIART. — GIRARD RENCONTRE UN ÉCUYER. — GIRARD SE REND AU TOURNOI DE MONTARGIS. — GIRART RETROUVE L'ANNEAU D'EURIANT.

(Bibl. Imp., nº 92 du fonds de La Vallière.)

Le manuscrit où nous avons pris les miniatures ci-dessus indiquées contient en tout cinquante-cinq dessins, d'une exécution charmante, et qui offrent une foule de précieux détails, entre autres des intérieurs de châteaux. Le frontispice repré-

(1) Les compagnies d'archers et d'arbalétriers, sous l'invocation de saint Sébastien, reconnaissaient l'abbé de Saint-Médard de Soissons pour leur grand-maître, et s'engageaient par serment à se soumettre à ses arrêts. Les statuts et règlements généraux qui les régissaient en France furent renouvelés le 29 septembre 1733, par Arnault de Pomponne, abbé de Saint-Médard de Soissons. (Voir F. C. Louandre, *Histoire d'Abbeville*, t. II, p. 334. Janvier, *Notice sur les anciennes corporations d'archers, et d'arbalétriers des villes de Picardie*, Amiens, 1855, in-8º.

sente l'auteur offrant son livre à Charles, comte de Nevers et de Rethel, baron de Donzy, en Nivernais; mais cet auteur n'est point l'écrivain auquel on doit la composition primitive du roman, ce n'est qu'un arrangeur de seconde main qui traduisit en prose l'œuvre que Gibert de Montreuil avait écrite en vers au XIII[e] siècle, et qu'il avait dédiée à la comtesse Marie de Ponthieu.

Le roman de Girart ou Gérard de Nevers, connu aussi sous le nom de *roman de la Violette*, est l'une des plus heureuses productions du moyen âge. Boccace en a tiré le sujet de la neuvième nouvelle de la deuxième journée du *Décaméron*, et *la Cymbeline* de Shakspeare en reproduit aussi l'idée (1). En voici l'analyse sommaire :

Pendant une fête que donnait le roi Louis le Gros, l'un des assistants, le comte Gérard de Nevers, la fleur des chevaliers, eut l'indiscrétion de faire à haute voix ses confidences de cœur, et de vanter les charmes et la vertu de la dame de ses pensées, qui avait nom la belle Euriant. Cet éloge fut entendu par le comte Liziart, sire de Forez, qui offrit à Gérard de parier qu'il lui enleverait le cœur de sa belle. en se montrant tellement sûr du succès qu'il engagea ses domaines pour enjeu.

Gérard, sûr de la vertu de sa dame, accepta le pari. Liziart, sans plus tarder, se rendit auprès d'Euriant qui repoussa ses avances avec indignation. Par malheur, Euriant avait à son service une vieille femme, nommée Gondrie, fille d'une béguine, et ancienne concubine d'un moine dont elle avait eu deux enfants qu'elle avait tués. Cette horrible créature offrit à Liziart de lui faire gagner son pari, malgré la résistance d'Euriant; celui-ci, qui craignait de perdre ses domaines, accepta la proposition, et un jour qu'Euriant entrait toute nue dans un bain, il fut placé par la vieille Gondrie de manière à surprendre tous les mystères de sa beauté. Il vit en effet sur le sein d'Euriant, un signe naturel en forme de violette, qui n'était connu que de Gérard seul. Fier de ce secret, arraché par une trahison, Liziart se rendit auprès de Louis le Gros, qui avait été constitué juge du pari, et là, en présence de Gérard, il affirma qu'Euriant avait sacrifié pour lui l'honneur à l'amour. et il prouva son dire par des détails tellement précis que Gérard devint pâle et tremblant, et resta comme anéanti. En galant chevalier qu'il était, il s'avoua vaincu et céda à son rival son comté de Nevers. Cependant l'outrage que lui avait fait Euriant ne pouvait rester impuni. La soif de la vengeance s'alluma dans son cœur, et il se rendit auprès de celle qu'il croyait coupable, pour lui annoncer qu'il

(1) Voir : *Roman de la Violette ou Gérard de Nevers*, par Gibert de Montreuil. Paris, 1834, in-8°.— *Journal des Savants*, juillet 1831, pag. 385.— *Histoire littéraire de la France*, t. XVI, p. 232 ; t. XVIII, p. 760 et suiv.

fallait mourir. Euriant ne pouvait comprendre un pareil changement ; mais, en dépit de ses larmes, il l'entraîna au fond d'une forêt solitaire ; là, il s'apprêtait à la tuer, et déjà même il levait son épée pour lui porter le coup mortel, lorsqu'elle lui fit remarquer un énorme serpent qui, les yeux en feu et la gueule béante, se disposait à s'élancer sur lui. Gérard, d'un coup d'épée, eut bientôt mis le monstre hors d'état de nuire ; mais le service que venait de lui rendre Euriant avait calmé sa colère, et ne pouvant se décider à frapper celle qui lui avait sauvé la vie, toute coupable qu'elle fût, il résolut de l'abandonner aux chances du sort au milieu de la forêt. Il remit donc son épée dans le fourreau, remonta sur son cheval et s'éloigna rapidement. Quant à la belle Euriant, la douleur de se voir soupçonnée, plus encore que la crainte de la mort, avait brisé ses forces. Elle tomba évanouie au pied d'un arbre, et là elle fut trouvée par le duc de Metz, qui revenait d'un pèlerinage en Galice, et qui à force de soins parvint à la rappeler à la vie.

Après cette première et terrible aventure, Gérard, poursuivi par le chagrin, se mit à courir le monde ; mais comme l'amour et l'amour-propre s'accordent toujours pour laisser quelques espérances aux amants trompés, notre chevalier voulut tenter une nouvelle épreuve pour s'assurer une dernière fois de son malheur. Il se déguisa donc en ménestrel, et se rendit sous ce costume dans son château de Nevers, dont le traitre Liziart était devenu le maître depuis le fatal pari. Celui-ci ne reconnaissant point Gérard sous son nouvel accoutrement, lui donna l'hospitalité, comme les seigneurs la donnaient aux ménestrels qui venaient leur chanter les gestes des preux, et leur conter des histoires du vieux temps, et il le fit asseoir au coin de son feu, pendant que lui-même était à table avec la vieille Gondrie. Par un de ces hasards qui sont faciles à prévoir dans les romans, Liziart et la vieille se mirent à parler d'Euriant, et de la ruse qu'ils avaient employée pour gagner le pari. Gérard, assis devant le feu, la viole au cou et se chauffant les mains, comme on le voit sur notre planche, ne perdit pas un mot de la conversation, et, bien sûr dès lors qu'Euriant n'était point coupable, il résolut de se mettre à sa recherche, et de courir le monde jusqu'à ce qu'il l'eût trouvée. Il courut longtemps, s'arrêtant de château en château, suivant tous les tournois et toutes les chasses, assistant à toutes les fêtes et cherchant sous le voile de toutes les châtelaines les traits de la femme qu'il avait si cruellement délaissée au milieu des bois. Tant de persévérance devait enfin être récompensée. Gérard, après mille aventures, retrouva enfin Euriant. L'amour était satisfait ; la vengeance devait l'être à son tour. Notre vaillant chevalier, après avoir reconquis sa dame, voulut aussi recouvrer le château de ses pères ; il retourna dans le comté de Nevers, tua Liziart après l'avoir

forcé d'avouer sa trahison, épousa la belle Euriant, et fit brûler la vieille Gondrie. Ainsi se termine ce roman, dont le dénoûment, on le voit, tient à la fois de la comédie et du mélodrame : de la comédie par le mariage, et du mélodrame par la punition du traître.

Nos miniatures sont la traduction exacte et fidèle, par le crayon, des inspirations du conteur. Elles offrent, pour les hommes comme pour les femmes, les types les plus variés du costume des classes féodales au xve siècle. Les hennins, les robes à queue, les habits de cour, les armures de guerre, rien n'y manque ; et à côté de la représentation fidèle de la réalité contemporaine, on y sent même percer quelques intentions de vérité historique, comme dans la planche intitulée : *Une Fête à la cour*, où le roi Louis le Gros, debout sous un dais fleurdelisé, est représenté avec un embonpoint qui justifie son surnom, et que font encore mieux ressortir les formes grêles et osseuses de la reine, qui se tient à ses côtés en robe d'étoffe d'or garnie d'hermine.

ANNE DE FRANCE, FILLE DE LOUIS XI.

(Arsenal, 260 T.)

Cette miniature ne porte point de légende ; elle se trouve dans un très-beau livre de prière dont toutes les pages sont magnifiquement encadrées d'arabesques. On a cru reconnaître dans la femme agenouillée devant le prie-dieu Anne de France, fille de Louis XI, qui avait épousé Pierre II, sire de Beaujeu, et qui gouverna le royaume, en qualité de régente, pendant la minorité de Charles VIII. Cette princesse, qui possédait quelques-unes des grandes qualités de Louis XI, était celle dont ce roi disait : « C'est la moins folle femme du monde, car de sage il n'y en a pas. » Les armes de France, qui se voient dans les encadrements du manuscrit, et les lettres I. M., inscrites sur l'écusson placé près du prie-dieu et répétées sur les marges, donnent un grand poids à l'opinion qui veut que ce portrait soit celui d'Anne de France ; car en même temps que les armoiries prouvent qu'il s'agit d'une personne de sang royal, les lettres I. M. sont précisément les initiales de la devise IE MAINTIENDRAY, que cette princesse avait choisie comme pour exprimer qu'elle rendrait intact à Charles VIII l'héritage qu'elle avait reçu de Louis XI, malgré la difficulté des temps et l'hostilité des partis.

LA MORT SÉPARE LES AMANTS.

(Arsenal, T. L. 285.)

C'est encore dans un livre de prière que se trouve ce charmant dessin, qui sert d'illustration à ces paroles du Psalmiste : *Circumdederunt me dolores mortis.* L'allégorie est tellement transparente qu'elle n'a pas besoin d'explication, et nous ne nous arrêterons à cette planche que pour faire remarquer l'apparition dans les peintures des manuscrits d'un genre que nous appellerons *le drame de la mort.*

A toutes les époques et chez tous les peuples, l'idée de la destruction de l'homme a donné lieu à divers symboles. Cette idée a été tantôt exprimée par des emblèmes inanimés, tantôt personnifiée par des figures ayant la forme humaine; ces emblèmes, qui varient à l'infini, selon les diverses religions et le génie des divers peuples présentent les contrastes les plus opposés. Les uns n'offrent que des idées riantes, les autres que des idées terribles et sombres; il en est de même des figures qui personnifient la mort. C'est ainsi que les parques sont tantôt représentées comme de belles vierges, dans la fleur de la jeunesse; tantôt comme de vieilles femmes au visage sévère et triste, aux membres tremblants et pliés par les années. Chez les Étrusques, la mort apparaît sous la forme d'un vieillard qui tient un marteau pour frapper et pour abattre tout ce qu'il rencontre (1), tandis que chez les Grecs, elle se montre d'ordinaire sous la forme d'un gracieux enfant qui s'endort, ou d'un génie charmant qui éteint un flambeau (2).

Le moyen âge, en personnifiant à son tour l'idée de la mort, ne fit donc que continuer une tradition commune à toutes les civilisations de l'antiquité; mais sous l'impression des doctrines du christianisme, il adopta des symboles entièrement nouveaux. La mort devint pour lui la fille terrible du péché, introduite dans le monde par la faute d'Adam; elle lui apparut comme le ministre de la vengeance divine, et il la montra sous les formes les plus menaçantes, pour rappeler sans cesse à l'homme l'idée de sa fin et celle d'une autre vie. Tantôt elle est montée sur un cheval, et elle s'élance comme pour combattre en brandissant des armes; tantôt

(1) Voir : Winkelmann, *Histoire de l'art chez les anciens.* Paris, 1802, in-4°, t. I, p. 108. — Alfred Maury, *le Personnage de la Mort*, dans la *Revue archéologique*, 10e, 11e et 12e livraisons de 1844, et 5e livraison de 1847. — Jacob Grimm, *Mythologie allemande.* Gottingue, 1844, in-8°, p. 799-815.

(2) Il convient d'ajouter que la mort, dans l'art hellénique, n'a point toujours ce caractère de riante mélancolie. La mort s'y montre aussi quelquefois sous des apparences menaçantes, avec de longues dents, des ongles pareils aux ongles des bêtes fauves, rugissante et prête à s'élancer sur sa proie.

elle se montre décochant des flèches, ou portant un filet comme un oiseleur, pour enlacer les hommes auxquels elle tend des piéges inévitables. Elle tient une lance, une hache, un dard, une faux; et quelquefois aussi on la voit en bûcheron, occupée à couper un arbre sur les branches duquel se sont réfugiés des hommes que la chute de cet arbre va précipiter dans un tombeau.

L'image de la mort se multiplie au moyen âge en raison même de l'affaiblissement des croyances, attendu que les artistes chrétiens, s'inspirant directement des écrits des théologiens, s'appliquent à ramener par l'effroi le monde vers Dieu, et, au xve siècle, elle devient tout à fait populaire. La figure qui se voit sur notre planche en offre le type le plus ordinairement adopté à cette époque : c'est un cadavre à demi desséché, tantôt enveloppé d'un linceul et tantôt entièrement nu; c'est encore sous cette même forme qu'on la retrouve dans les allégories célèbres connues sous le nom de *danses macabres*, dont nous allons parler dans l'article suivant.

La Danse des morts, de la bibliothèque impériale. — La Danse des Morts, *de Blois*.— La Danse *macabre*, composée et imprimée par *Guyot* en 1490.—La Danse des morts, *de Bâle*.

Les huit planches que nous réunissons sous ces titres nous offrent la représentation de personnages appartenant aux classes les plus diverses de la société : *la veuve, la marquise, la chevalière, le baron, le marchand, le geôlier, le ménestrel*, etc. Ces personnages sont tirés, comme l'indique notre titre, de diverses *danses macabres* ou *danses des morts;* chacun d'eux portant sur la planche sa légende explicative, nons ne nous arrêterons point à les décrire, et nous donnerons seulement quelques indications relatives aux compositions qui les ont fournis.

Quand les artistes, dans les premiers âges du christianisme, représentent la mort, ils la montrent, comme dans le missel carlovingien de Worms, enchaînée et vaincue par le Christ. C'est Dieu qui triomphe et qui affranchit l'humanité. Mais quand on s'éloigne des origines, quand la foi s'affaiblit, la mort brise ses chaînes et vient triompher à son tour. Au xve siècle, dans la danse macabre, elle étend la main sur la société tout entière, et elle pousse les hommes vers la tombe sans distinction de rang. Quelle est l'origine de cette allégorie qui prend tout à coup un si grand développement? D'où vient ce nom bizarre de *danse macabre?* Ces deux questions ont occupé un grand nombre d'érudits; mais jusqu'à présent aucune solution satisfaisante n'a été donnée. Suivant les uns, le mot macabre viendrait du nom d'un poëte allemand *Macaber*, qui serait l'auteur d'un livre intitulé : *Specu-*

lum choræ mortuorum, écrit originairement en allemand, traduit ensuite en latin, puis retraduit en français et en anglais; suivant les autres, *macabre* viendrait du mot arabe *magbarah*, qui signifie cimetière. Il est difficile, on le voit, de se décider entre des affirmations si contraires. Quoi qu'il en soit de cette question d'origine et d'étymologie, toujours est-il que la danse macabre a vivement impressionné les bonnes gens d'autrefois, et qu'elle a fourni dans l'art et la littérature tout un cycle fantastique, auquel sont venues s'ajouter successivement des branches nouvelles, comme dans les poëmes chevaleresques. Ce genre de composition répondait du reste parfaitement à ce goût pour les allégories qui distingue le xve siècle. Il avait de plus une grande portée morale, en ce qu'il rappelait aux hommes la fragilité de la vie et la nécessité de paraître devant Dieu pour rendre compte de leurs actions; c'était, comme le dit un vieil écrivain, un *mirouer salutaire pour toutes gens*, où l'on trouvait *utilité et récréation*, et des encouragements *pour bien vivre et pour bien mourir:*

Vivants, qui voyez ceste dance,
Si souvent la regardez,
Vous scairez, si bien la gardez,
Qu'honeur mondain n'est pas chevance.

Considérée au point de vue de la conception idéale, la danse macabre n'est donc à proprement parler que la mise en action de ces préceptes du christianisme, à savoir: que la mort est inévitable pour tous, que les hommes sont tous égaux devant elle, et qu'on doit toujours en avoir l'idée présente à l'esprit, afin d'éviter le péché, qui l'a introduite dans le monde.

Si nous passons maintenant à l'exécution matérielle de la danse macabre, nous constaterons deux mises en scène tout à fait différentes: l'une, et nous pensons que c'est la plus ancienne parce que c'est la plus simple, nous montre la mort sous la forme d'un squelette, faisant danser d'autres squelettes au son du rebecq; l'autre nous la montre sous la forme d'un cadavre, pareil à celui dont nous avons parlé dans le précédent article, mais d'un cadavre animé, qui se mêle au monde des vivants, les suit comme leur ombre, au milieu de leurs occupations les plus diverses, et les conduit, comme un troupeau docile, vers la tombe qui leur ouvre l'éternité; ce dernier genre de composition est celui que l'on rencontre le plus ordinairement, et l'on y voit figurer toutes les classes de la société, à commencer par le pape, l'empereur, le roi, le duc, et l'on arrive ainsi en descendant des grands aux petits, et des petits aux plus petits, jusqu'aux classes les plus humbles, au

laboureur, au berger et au mendiant. Nos vieux artistes ont déployé dans les danses des morts une fécondité d'imagination tout à fait remarquable. Ils ont varié à l'infini le personnage de la mort, et ils l'ont mis en regard des vivants de manière à former les plus ingénieux contrastes. Ainsi, pour ne citer que quelques exemples, à côté du roi qui s'avance dans l'appareil de son pouvoir, marche la Mort qui lui fait cortége en portant un cercueil sous le bras. Ainsi encore, à côté de la mariée qui va monter à l'autel le sein paré du bouquet virginal, la Mort vient se placer, une bêche à la main, comme une invitée de la noce (1).

Après avoir été reproduites par la fresque et la miniature, les *danses des morts* ont été popularisées, dès les premiers temps de l'imprimerie, par la gravure sur bois, et il en a été fait dès la fin du XVe siècle, de 1485 à 1491, quatre éditions successives, ce qui montre combien ces sortes d'allégories étaient goûtées du public qu'elles amusaient en l'effrayant et en l'édifiant. Dans ces éditions, de même que dans les manuscrits, les dessins sont accompagnés d'un texte, tantôt en vers, tantôt en prose, et quelquefois aussi d'exhortations morales et religieuses.

LA CAPTIVITÉ DES TRIBUS D'ISRAEL.

(Bibliothèque impériale, n° 6,891, anc. F.)

La miniature dont on vient de lire le titre est l'œuvre de l'un des plus grands artistes dont le génie ait honoré la France, Jean Fouquet ou Foucquet, né à Tours vers 1415 ou 1420, mort vers 1485. Le nom de ce grand peintre, longtemps inconnu, a reçu depuis quelques années une illustration qui ne fera que grandir désormais, et ses œuvres ont été l'objet, tant en France qu'à l'étranger, de nombreuses études qui ont pour auteurs MM. de Laborde, de Bastard, André Salmon, de Chennevières, Vallet de Viriville, Wagen, directeur du musée de Berlin, Passavant et Louis Brentano, de Francfort. Malgré les patientes investigations des érudits, la vie de Fouquet est à peu près ignorée. On ne connaît qu'approximativement la date de sa naissance et de sa mort, et l'on sait seulement qu'il débuta par un voyage de Rome; qu'il peignit, vers 1443, le portrait du page Eugène IV; qu'il fut patroné par un personnage important, amateur éclairé des arts, Étienne Chevalier, qui vivait sous Charles VII et sous Louis XI; que ce dernier roi le

(1) Voir Langlois, *Essai historique sur les danses des morts*. Rouen, 1852, in-8°. — Gabriel Peignot, *Recherches historiques sur les danses des morts*, etc. Dijon, 1826, in-8°. — L'article Holbein, dans la *Biographie universelle*, ainsi que l'œuvre de cet artiste. — Brunet, *Manuel du Libraire*. Paris, 1842, t. IV, p. 10 et suivantes, au mot : *Danse macabre*.

nomma son peintre en titre d'office, et enfin qu'après avoir le premier formé une véritable école, il laissa en mourant deux fils, Louis et François, qui s'adonnèrent à la peinture, et qui, tout en restant bien loin de lui, firent preuve cependant d'un talent remarquable.

Jean Fouquet peut être regardé chez nous comme le véritable initiateur de la Renaissance. Celles de ses miniatures qui nous sont parvenues inspirent à tous ceux qui les connaissent une admiration profonde, parce qu'on y trouve réuni tout ce qui donne aux œuvres de l'art l'empreinte souveraine de la beauté. Dans les portraits, dans les compositions historiques, dans les sujets religieux, Fouquet déploie la même fécondité d'imagination, le même naturel, la même richesse de coloris. Ses personnages, admirablement groupés, semblent vivre et parler; les paysages, les monuments, les intérieurs de ville au milieu desquels il les encadre, portent le cachet du goût le plus exquis, et peuvent rivaliser avec les compositions des grands maîtres. Le génie de Fouquet, du reste, n'avait point échappé à ses contemporains qui, sous l'impression des classiques souvenirs de l'antiquité, réveillés par la Renaissance, le comparèrent au plus grand peintre de la Grèce.

Les limites qui nous sont imposées ici ne nous permettent pas d'entrer dans la description détaillée des admirables miniatures du peintre de Louis XI, et nous nous bornerons à indiquer sommairement les manuscrits ou les pièces détachées qui forment son œuvre et sur l'authenticité desquelles le doute n'est point permis. Ces manuscrits ou ces pièces sont : 1° à la Bibliothèque impériale, une traduction de Tite Live, in-fol.; 2° une traduction de l'*Histoire des Juifs*, de Flavius Josèphe, in-fol; 3° un Boccace, conservé sous le n° 38 à la Bibliothèque royale de Munich; 4° les miniatures détachées d'un livre d'Heures, peint vers 1470, pour Étienne Chevalier, dont nous avons parlé plus haut (1). Ces miniatures appartiennent à M. Brentano, de Francfort. Deux autres dessins de ce même livre appartiennent, l'un au poëte anglais Rogers, l'autre à M. Feuillet de Conches. Nous indiquerons encore, comme offrant un intérêt tout particulier, un portrait sur émail de Fouquet, qui paraît avoir été peint par lui-même; ce portrait a été publié par M. de Chennevières.

(1) On trouvera dans l'*Athenæum français* du 17 novembre 1855, un compte-rendu de M. Vallet de Viriville, dans lequel on lit d'intéressants détails sur le Boccace et le livre d'Heures. Depuis, M. Vallet de Viriville a publié dans la *Revue de Paris* du 1er août 1857, un article dans lequel sont résumés les faits les plus importants relatifs à Jean Fouquet. On peut consulter également au sujet du livre d'Heures l'ouvrage intitulé : *Die Miniaturen des Jehan Fouquet*, par M. Louis Brentano. Francfort-sur-le-Mein, 1855, in-8°.

La planche que nous donnons ici nous a été fournie par le manuscrist de Josèphe. Sur les quatorze miniatures que contient ce volume, trois ont été exécutées par le peintre du duc Jean de Berry, en 1416; les onze autres l'ont été par Fouquet, en 1465; c'est ce qu'indique une note placée au dernier feuillet du volume. Elles représentent la captivité des tribus d'Israël; la prise de Jéricho; la construction du temple de Salomon, la douleur de David à la vue du diadème et du bracelet de Saül; la Clémence de Cyrus envers les Juifs captifs à Babylone, etc.

PORTE-ÉTENDARD, PAR HANS BALDUNG.

Cette planche a été exécutée par M. Seré; elle représente un porte-étendard allemand. L'auteur de l'original, Baldüng, peintre et graveur sur bois, né à Gemunden, dans la Souabe, vers 1476, a mérité, comme Albert Durer, l'estime de la postérité. Il vivait encore en 1534, mais on ignore l'époque de sa mort.

LE DUC DE TOURAINE RECEVANT LES OFFICIERS D'ARMES QUI LUI APPORTENT LA NOUVELLE DE LA MORT DE SON PÈRE.

Le duc de Touraine, ici representé, est Charles, cinquième fils du roi Charles VI, qui gouverna la France de 1422 à 1436, sous le nom de Charles VII. En 1416, il avait pris possession du titre de dauphin et de celui de duc de Touraine, qu'il garda jusqu'à la mort de son père arrivée le 21 octobre 1422.

Le 10 novembre de cette même année le corps de Charles VI fut inhumé sans pompe dans les caveaux de Saint-Denis, et son cercueil était à peine descendu sous la terre que les hérauts d'armes proclamèrent pour roi de France Henri d'Angleterre. L'antique tradition de la monarchie semblait brisée sans retour; mais au même moment, dans une ville obscure du Berry, à Méhun-sur-Yèvre, quelques chevaliers arboraient la bannière royale en criant, comme nous l'apprend Monstrelet : Vive le roi Charles, septième du nom, par la grâce de Dieu, roi de France! — Ce roi n'avait plus de royaume, mais le dieu de Clotilde et de saint Louis tenait en réserve l'épée de Jeanne d'Arc pour arracher sa couronne aux mains de l'étranger. Tous ceux qui étaient restés fidèles au souvenir de la patrie se rallièrent à sa cause et la France fut sauvée.

Notre miniature, exécutée à la fin du xve siècle, et par cela même de beaucoup postérieure à l'événement qu'elle représente, nous paraît avoir été surtout composée pour perpétuer le souvenir de la patriotique protestation faite par les cheva-

liers du Berry contre l'usurpation de l'Angleterre. Ce jeune homme en longue robe rouge, c'est Charles VII, alors âgé de dix-neuf ans, et les officiers d'armes, en lui annonçant la mort de son père, tiennent levée devant lui la bannière de France, comme pour exprimer que cette noble bannière est toujours debout, et que de vaillants soldats sont prêts à se rallier autour d'elle.

AMEUBLEMENT CIVIL. XVe SIÈCLE, FIN. — COFFRET EN CHÊNE PEINT, EXTRAIT DE KUNTSWERKE UND GERATHSCHAFTEN, ETC.

La partie supérieure de la première planche représente le côté extérieur du couvercle du coffret, et la partie inférieure, l'une des faces de ce même coffret, celle sur laquelle est fixée la serrure.

La seconde planche, exécutée comme la précédente par M. Seré, présente la réunion de divers objets, plats et vases, tirés de sources différentes. Ce qu'il y a de plus intéressant dans cette planche, c'est le fond qui représente une tenture en cuir doré.

SAINT FIACRE. — SAINTE BARBE. — LA RONDE DES BERGERS. — ÉSAU.
(Bibliothèque de l'Arsenal.)

Les originaux de ces quatre miniatures se trouvent dans un livre d'Heures. La première planche nous montre saint Fiacre, patron des jardiniers, tenant d'une main sa bêche traditionnelle, de l'autre un sac de graines, et portant à la ceinture une de ces petites scies à main dont on se sert dans le jardinage. « On ne connaît guère de saint, dit Baillet, dont le culte soit devenu plus célèbre en France, et l'on n'en connaît pas non plus dont l'histoire soit plus incertaine. Tout ce que l'on sait de positif, c'est que l'Irlande est le lieu de sa naissance, qu'il vint en France où saint Faron, évêque de Meaux, lui fit bâtir dans son diocèse un oratoire avec un hôpital, où il recevait les passants et les étrangers, et qu'il mourut saintement dans cette retraite vers l'an 670 (1). »

(1) La popularité dont saint Fiacre jouissait chez nous avait fait reproduire son image à peu près telle que nous la donnons sur un grand nombre d'enseignes, et c'est par suite de ce fait que certaines voitures affectées au service du public ont été appelées fiacres. Voici comment : le service des voitures de place de Paris fut organisé pour la première fois au XVIIe siècle par un nommé Sauvage, qui occupait dans cette ville une maison qui avait pour enseigne à l'*Image Saint-Fiacre*. Sauvage fit peindre cette image sur les panneaux de ses voitures, auxquelles elle donna son nom.

La seconde planche nous montre sainte Barbe, vierge et martyre. Cette sainte, que le moyen âge a appelée *sancta Barbara,* vivait à Nicomédie au IIIe siècle, et elle a été honorée d'une manière toute particulière par les Latins, les Grecs, les Syriens et les Moscovites. D'après les actes de sa vie, qui lui sont du reste de beaucoup postérieurs, son père, qui était païen, lui trancha la tête parce qu'il n'avait pu la contraindre à abandonner la foi de Jésus-Christ, mais il ne tarda point à mourir lui-même frappé par la foudre. La sainte, que Dieu avait vengée d'une manière si terrible, devait nécessairement passer dans l'esprit du peuple pour jouir d'une grande puissance d'intercession ; aussi l'invoquait-on dans les temps d'orage pour échapper aux coups du tonnerre. Nous pensons que c'est par ce motif que dans les vaisseaux, on a placé sous l'invocation de son nom le réduit où sont enfermées les poudres, afin de les mettre à l'abri du feu du ciel; et c'est sans doute aussi par la même raison qu'elle est devenue la patrone des artilleurs.

Sainte Barbe est ordinairement représentée décapitée, auprès d'une tour percée de trois fenêtres. Quelquefois même elle tient, quoique n'ayant plus de tête, cette tour entre ses mains, ce qui s'explique par ce fait raconté par les hagiographes, qu'elle avait fait percer de trois fenêtres, en l'honneur des trois personnes de la Sainte Trinité, l'une des tours de la demeure de son père, ce qui fit connaître à ce dernier qu'elle était chrétienne, et fut cause de sa mort. L'artiste qui a peint notre miniature n'a point suivi les données traditionnelles de l'iconographie de sainte Barbe. Il l'a figurée vivante, portant la couronne ainsi que l'auréole des vierges, et au lieu de se borner à représenter une tour, il a peint une ville tout entière, en montrant cependant encore les trois fenêtres symboliques, comme on le voit sur la tour placée au second plan, derrière sainte Barbe, à la droite du spectateur.

Sous le rapport historique, nous n'avons rien à dire des planches intitulées *Ésaü* et *la Ronde des bergers*. La première nous offre le type exact d'un costume de chasseur, car on sait qu'Ésaü, fils d'Isaac et de Rébecca, s'adonnait exclusivement à la poursuite des bêtes fauves et au labourage, et le miniaturiste nous l'a montré dans l'attirail de l'une de ses occupations favorites. Quant à la seconde planche, on y trouve également un spécimen curieux du costume des campagnards flamands au XVe siècle. Quelques personnes pourraient s'étonner peut être, à propos de cette planche, que nous ayons reproduit plusieurs fois le même sujet, mais nous répondrons que le meilleur moyen de faire connaître les différentes phases de l'histoire de l'art, c'est de montrer comment la même scène a été représentée à différentes époques et chez différents peuples.

PORTES ET ARMOIRES DE L'HÔTEL-DE-VILLE DE LUNEBOURG.

(Ameublement civil, planches B, C, D, E.)

Nous avons vu dans notre *Introduction générale*, au chapitre des maisons et des meubles, avec quel luxe les gens du moyen âge décoraient leurs demeures. Les quatre planches ci-dessus nous offrent un curieux spécimen de la menuiserie sculptée et peinte, appliquée au mobilier et au bâtiment. On remarquera à la partie supérieure des planches B, C et D, la figure de la lune représentée sous la forme d'un croissant ou d'une face radiée : c'est l'emblème de la ville de Lunebourg, *Lunæ burgum*. Le bas-relief en partie détruit, qui couronne la planche C, représente l'Adoration des Mages. On voit sur la planche E deux personnages à longue barbe, couverts d'une espèce de peau velue, de couleur verte, qui soutiennent un écusson. Les personnages de ce genre, qui tiennent à la fois de l'homme et de la bête, se rencontrent fréquemment au moyen âge, et forment, dans la peinture et la sculpture, une espèce de cycle tératologique où reparaissent, à côté des monstres de l'antiquité païenne, tous les êtres fabuleux de *la terre du prestre Jean*. Ceux qui se voient ici sont ordinairement désignés sous le nom d'*hommes sauvages* (1). Ils figurent particulièrement dans les armoiries où ils servent de supports.

TROMPETTE ET ROI D'ARMES CRIANT LE TOURNOI. — JUGE-DISEUR CONDUIT PAR UN PAGE. — DAMES NOBLES ET SUIVANTES. — DAMES NOBLES ASSISTANT A UN TOURNOI. — GRANDS DIGNITAIRES DE LA COUR DE CHARLES VIII.

(Bibliothèque impériale. — Tournois du roi René, et n° 8351.)

Nous n'entrerons point ici dans le détail des discussions auxquelles a donné lieu l'origine des tournois ainsi que l'étymologie de ce nom. Il nous suffira de dire que les tournois étaient des simulacres de combats, auxquels les nobles se livraient pour rappeler les luttes de la guerre, signaler leur adresse dans le maniement des armes et des chevaux et déployer leur magnificence. Le plus ancien dont l'histoire fasse mention, est celui qui eut lieu dans la ville de Strasbourg, pendant

(1) On trouve à la suite de *la Grande chronique* imprimée à Nuremberg, une série de monstres humains où sont réunis les types les plus bizarres. C'est un tableau curieux à consulter pour l'histoire des traditions tératologiques.

l'entrevue de Charles le Chauve et de son frère Louis. L'usage en fut maintenu pendant tout le moyen âge, et si ces sortes de fêtes furent pour la noblesse une source de dépenses excessives (1) et, par suite, de violentes exactions, elles occasionnèrent aussi de très-graves accidents, et elles furent à diverses reprises interdites par les papes, entre autres par Innocent II, vers 1140, et par Eugène III, en 1179 (2).

Les chevaliers qui prenaient part aux tournois étaient couverts de leurs armures. Ils ne devaient combattre qu'avec des armes courtoises, c'est-à-dire avec des lances dont la pointe était émoussée, et des épées dont le taillant était rabattu. Ils ne devaient point chercher à blesser le cheval de leurs adversaires, et il leur était également interdit de frapper un chevalier dès qu'il avait levé la visière de son casque, ou de se réunir plusieurs contre un seul (3).

Quand un seigneur devait donner un tournoi, il envoyait des trompettes avec des hérauts d'armes annoncer la fête à cri public, ou il adressait des défis aux chevaliers renommés pour leur vaillance. La lutte avait lieu dans une enceinte nommé lice, et entourée de barrières de bois. Autour de cette enceinte étaient suspendues les bannières des combattants, et l'on voyait s'élever d'un côté une estrade sur laquelle étaient placés les juges de la lutte, désignés sous le nom de *juges-diseurs*, et de l'autre les dames, pour lesquelles ces spectacles avaient un grand attrait, parce qu'elles y voyaient combattre, parés de leurs couleurs, les chevaliers qui soupiraient pour elles. On se battait d'abord seul à seul, puis troupe contre troupe, et quand la mêlée était terminée, le *juge-diseur* adjugeait le prix à celui qui avait le mieux frappé de l'épée. Le vainqueur embrassait les dames, et il arrivait souvent que les belles châtelaines étaient saisies d'un tel enthousiasme qu'elles distribuaient aux combattants non-seulement des rubans, des nœuds, des bijoux, mais qu'elles déchiraient même leurs robes pour en donner des morceaux, au point de rester toutes *devestues* (4).

(1) Nous avons parlé différentes fois de l'aptitude que la noblesse française avait à se ruiner; l'histoire des tournois vient encore confirmer cette remarque, et l'on à peine à croire aux extravagances auxquelles ils donnèrent lieu. Il suffira de rappeler les trente mille pièces d'argent que Bertrand Raibaux fit semer et enfouir dans un champ où il devait donner une de ces joûtes, et les trente chevaux que fit brûler Ramon de Venans.

(2) Dans le tournoi de Châlons en 1274, où le roi d'Angleterre Édouard combattit avec quelques-uns de ses sujets contre le comte de Châlons et les Bourguignons, il y eut de part et d'autre un si grand nombre de tués et de blessés, que cette triste lutte reçut le nom de petite guerre de Châlons.

(3) Voir Lacurne de Sainte-Palaye, *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, Paris, 1759, in-12, t. I, p. 100. — Ducange, *Quatrième dissertation sur l'histoire de saint Louis, par Joinville*.

(4) Voir *Introduction générale*, au chapitre de *la Chevalerie*, pages 96 et suivantes.

Les planches que nous donnons ici sont empruntées à un manuscrit qui retrace toutes les scènes d'un tournoi célèbre donné à Bruges, le 11 mars 1392, par Jean de Bruges, seigneur de La Gruthuyse, contre le seigneur de Ghistelles. Cette joûte eut lieu sur le grand marché de Bruges, et on y vit figurer quarante-neuf chevaliers du côté du seigneur de La Gruthuyse, et quarante-huit du côté du seigneur de Ghistelles.

« Ce fut, dit M. van Praët, d'après l'ordre et les formes observés dans le tournoi, que René d'Anjou, roi de Sicile, composa par la suite un *Traité des Tournois*, dans lequel il réunit les lois, règlements, usages, cérémonies et détails observés dans ces exercices. Comme tout ce qui s'était passé au tournoi de 1393 était rapporté dans l'ouvrage de René, Louis de La Gruthuyse, pour honorer la mémoire de son père, en fit faire une copie avec des peintures, et y ajouta les noms ainsi que les blasons de tous les combattants ; et afin qu'aucun honneur ne manquât à un aussi beau travail, il conçut le projet de l'offrir au roi Charles VIII, projet qu'il réalisa bientôt (1).

La planche intitulée *Grands dignitaires de la cour de Charles VIII* est empruntée au frontispice de la copie faite d'après les dessins du roi René, par ordre de Louis de La Gruthuyse. Les autres planches représentent des personnages tirés des divers épisodes du tournoi, dont toutes les scènes sont figurées dans le manuscrit d'une manière complète, avec les *tymbres, armes et noms des tournoyeurs*.

(1) *Recherches sur Louis de Bruges*, p. 265. — Ce personnage fut désigné, en 1489, par les États de Flandres pour faire partie de la députation envoyée à Charles VIII, qui s'était porté médiateur entre l'empereur Maximilien et les Flamands. « Le sire de La Gruthuyse, dit M. Van Praët, profita de son séjour en France, et de l'accès que sa qualité de député lui donnait auprès du roi, pour lui faire hommage de son manuscrit, auquel il fit ajouter en forme de frontispice une peinture où se voit la cérémonie de cette présentation.

« Le roi Charles VIII, avec l'air de jeunesse qu'il devait avoir à l'âge de vingt-sept ans, est représenté assis sur son trône, revêtu d'un manteau bleu semé de fleurs de lis, doublé et garni d'hermine. Il est décoré de l'ordre de Saint-Michel, et porte sur sa tête une couronne d'or. Il tient de la main droite un long sceptre doré; de l'autre il reçoit des mains de Louis de La Gruthuyse le volume du tournoi, couvert en velours noir, et garni de clous et de fermoirs de cuivre doré. Louis de La Gruthuyse est à genoux, et vêtu d'une longue robe de velours noir garni de marte. Le collier de l'ordre de la Toison-d'Or est passé autour de son cou; son bonnet ou chaperon noir, orné d'un diamant, est placé devant lui, sur les marches du trône. Ses traits annoncent un vieillard (il pouvait avoir soixante-dix ans à cette époque); ses cheveux, comme ceux du roi, tombent sur ses épaules. Les quinze personnages richement habillés qui sont debout derrière lui, paraissent être une partie de la députation qui l'a accompagné.

« A la droite du trône sont également debout, au nombre de neuf, les officiers et les seigneurs de la cour de Charles VIII. Celui qui est sur le devant tient un faucon sur le poing de la main gauche, et dans la main droite une patte d'oiseau; il est ceint d'une épée et porte en écharpe une grosse chaîne d'or. On voit à ses côtés un lévrier blanc avec un collier rouge orné; c'est peut-être Jacques Odard, alors grand fauconnier de France, que l'on a voulu représenter.

« Le trône du roi, dont le fond est bleu, est parsemé de fleurs de lis. Les montants, en rouge, sont chargés de son chiffre, formé d'un K couronné d'or; au-dessus du dais sont les armes de France, supportées par deux anges peints en or. Sur le tapis, pareillement bleu, qui couvre les marches, est couché un autre lévrier. Un second tapis étendu à terre offre, dans des compartiments, les armes de Flandre, qui sont d'or au lion de sable. Au travers des croisées de l'appartement où se passe cette cérémonie, et sur les lambris duquel on lit les mots *Víue le Roy,* on aperçoit dans le lointain un vaste et beau château, sans doute celui de Plessis-lès-Tours. »

ITALIE, XVe SIÈCLE. — LOMBARDE ET VÉNITIENNE.

Ce qui distingue particulièrement ce costume, ce sont les nudités du haut de la poitrine qui ne se retrouvent pas dans les modes françaises du moyen âge, où les femmes sont toujours sévèrement enveloppées jusqu'au cou dans leurs vêtements. On remarquera la coiffure que porte la Lombarde et dont la mode devint populaire en France, à la suite des expéditions de Louis XII en Italie.

CARRELAGES. — XVe SIÈCLE.

(Bibliothèque de l'Arsenal.)

Les n°s 1 et 5 de cette planche sont extraits du manuscrit de l'Arsenal intitulé *Histoire des Empereurs*. Le n° 2 provient d'une miniature dans laquelle est représenté Caton faisant une harangue au sujet de la loi Oppienne. Le manuscrit porte pour titre : *Tierce décade de Titus-Livius*. Il est coté H. f. 104. — Le n° 4 a la même provenance.

SEIZIÈME SIÈCLE.

Dans notre *Introduction générale*, en arrivant à l'époque de la Renaissance, nous avons donné des détails relatifs aux progrès remarquables qui furent accomplis à cette date dans l'industrie. Nous ne reviendrons pas ici sur ce sujet, et nous nous bornerons à quelques indications sur le mouvement artistique.

Nous avons déjà eu l'occasion de constater à diverses reprises que l'initiative du progrès, dans les choses du goût, appartenait à la Grèce et à l'Italie, et que la France n'avait fait que suivre l'impulsion venue du dehors. Le même fait se reproduit au XVI[e] siècle. C'est de l'Italie que part le signal de la réaction contre les traditions du moyen âge. Les miniaturistes des XIII[e] et XIV[e] siècles reproduisaient indistinctement tous les types qu'ils avaient sous les yeux : ils ne s'élevaient pas au delà de l'imitation naïve de la nature. Les artistes de la Renaissance, au contraire, tout en s'inspirant directement de la nature, lui demandent les types les plus parfaits, et cherchent sans cesse à atteindre, sous le rapport de la forme, l'idéal de la perfection. Le moyen âge cherchait dans l'art l'enseignement moral et religieux; la Renaissance y cherche, à son tour, un éblouissement pour les yeux, un plaisir pour l'intelligence. Elle n'essaye plus d'entraîner l'âme vers Dieu et l'infini, de lui faire toucher du doigt l'invisible et l'inconnu, mais de la charmer par l'image des beautés humaines dans ce qu'elles ont de plus suave et de plus gracieux. Quand Fra Angelico peignait la Vierge Marie, il croyait voir le ciel s'ouvrir, et dans les ravissements de l'extase il tombait à genoux pour y chercher son divin modèle. Quand les peintres de la Renaissance représentent la Reine des Anges, ils font poser devant eux les femmes de Rome et de Florence. Raphaël

s'inspire de la Fornarina, et ce seul fait suffit à marquer la distance qui sépare les deux époques.

Ce qui caractérise avant tout la Renaissance, c'est qu'elle embrasse dans une immense révolution toutes les branches de l'art, et qu'elle marque de son cachet l'industrie elle-même. L'architecture est complétement modifiée; la sculpture s'inspire directement des grands souvenirs de la Grèce ; la peinture sur émail, la peinture sur verre, l'orfévrerie, la céramique atteignent, en quelques années, un degré de perfection qu'elles n'ont jamais dépassé depuis.

Brunelleschi, Bramante, Michel-Ange, Raphaël, Léonard de Vinci, le Primatice, Benvenuto Cellini, se placent en Italie au niveau des plus grands noms que la gloire a consacrés dans la Grèce antique, et à côté de ces noms immortels, la France cite avec un juste orgueil ceux de Jean Goujon, de Pierre Lescot, de Jean Cousin, de Bernard Palissy, comme elle peut citer dans le XVe siècle, qui est déjà celui de la Renaissance, Jean Fouquet, le véritable précurseur de cette grande révolution, l'homme de génie, qui brise d'un seul coup avec la barbarie du passé.

Une partie des remarques que nous avons faites précédemment au sujet des miniatures du XVe siècle s'applique également aux miniatures de la Renaissance; seulement, plus on approche du règne de Louis XII et de François Ier, plus l'exécution matérielle se perfectionne en même temps que la naïveté disparaît. Les *ymagiers* s'efforcent de donner à leurs gouaches la vigueur de la peinture à l'huile ; leurs couleurs sont très-brillantes, et si la perspective laisse encore beaucoup à désirer, les attitudes et certains détails anatomiques sont souvent irréprochables. L'or joue encore un grand rôle dans les lumières et les ornements. Un grand nombre de dessins sont encadrés dans des détails d'architecture, ainsi que dans des arabesques qui offrent un mélange de fruits, de plantes, d'insectes, d'oiseaux et de figures fantastiques. Ces arabesques, agencées avec un goût exquis, sont très-riches d'effet et vigoureuses de tons. Dans un grand nombre de manuscrits, les miniatures, qui ont toujours été en grandissant depuis le XIIIe siècle, atteignent des proportions considérables et occupent des feuillets entiers. Ce ne sont plus, comme par le passé, quelques personnages groupés les uns à côté des autres, au même plan, sur des fonds d'or ou de tapisserie ; ce sont des tableaux complets, présentant souvent un très-grand nombre de figures sur des fonds de paysages.

Quant au sujet même des compositions, il s'éloigne de plus en plus de l'inspiration religieuse. Les miniatures pieuses deviennent même rares dans les livres de prières. Au XVe siècle, la miniature profane n'était généralement appliquée qu'à

des romans de chevalerie. Au XVIe, ces romans deviennent beaucoup moins communs, mais, en revanche, on orne de dessins les traductions d'ouvrages de l'antiquité, telles que celles de Tite-Live, d'Ovide, de Flavius Josèphe. On commence à peindre des livres où sont figurés des vues de divers pays, des costumes de divers peuples. La gravure sur bois, qui bientôt détrônera la miniature, se popularise rapidement, et suivant la juste remarque de M. Hennin (1), elle reproduit les monuments et les événements, témoins la *Fleur des Antiquités de la ville de Paris*, par Jules Corrozet, qui parut en 1532, et le *Recueil d'estampes historiques représentant les guerres de la Ligue* de 1559 à 1570, par Jean Tortorel et Jacques Périssin. Du reste, la gravure sur bois, lors de son apparition, ne bannit point immédiatement les miniatures des livres. «A la fin du XVe siècle et dans les premières années du XVIe, on laissait encore dans les ouvrages imprimés, dit M. Bourquelot (2), des espaces vides pour les lettres capitales que l'on enjolivait ensuite de peintures. On plaçait aussi dans les éditions, comme dans la *Biblia pauperum*, des tableaux à la main dans le genre de ceux qui avaient été faits si longtemps pour accompagner les manuscrits.»

Sans parler des grands peintres des écoles italienne et flamande, d'Albert Durer ou d'Holbein, chaque branche des arts du dessin eut, à la fin du XVe siècle et dans le cours du XVIe, sur les divers points de l'Europe, des représentants illustres. Nous citerons parmi les émailleurs français, Léonard et Jean Limousin; Pierre, Jean et Martial Courteys; Pierre et Martial Raymond. Parmi les graveurs, Duvet, Nicolas Béatrizet, Noël Garnier, René Boivin, Jean Rabel; parmi les miniaturistes, Jacques Pastel, d'Amiens; Gui le Flameng, Jean Pinchon, auxquels on doit le magnifique livre d'Heures d'Anne de Bretagne; Duguernier, Godefroy, Giulio Clovio, né en Esclavonie en 1498, Girol, Ficino, Anne Segers et Jean Mielich. Quant à la sculpture, il suffit de citer les noms de Germain Pilon et de Jean Goujon.

Nous n'insisterons pas plus longtemps sur l'histoire des arts au XVIe siècle. Ce que nous voulions faire remarquer avant tout, c'est le caractère nouveau, presque exclusivement profane, quelquefois même entièrement païen que présentent la plupart des planches dont nous allons donner l'explication. Cette fois encore, nous devons remercier notre collaborateur, M. Ciapori, des renseignements qu'il nous a donnés sur la partie artistique. Nous dirons en terminant à ceux de nos lecteurs qui se sont étonnés de trouver dans le cours du moyen âge un aussi grand nombre de sujets de piété, qu'il était difficile, pour ne pas dire impossible, d'en reproduire

(1) *Les Monuments de l'Histoire de France.* Paris, 1856, t. I, introduction.

(2) *Patria*, Histoire de la peinture et des arts du dessin, col. 2275.

d'autres, attendu qu'à part les livres de chevalerie, tout jusqu'à l'époque qui nous occupe se faisait par l'Église et pour l'Église, et ce n'est qu'au XVIe siècle que l'art se sécularise complétement.

OCTAVIEN DE SAINT-GELAY PRÉSENTE SA TRADUCTION D'OVIDE A CHARLES VIII, ROI DE FRANCE. — LÉANDRE ADRESSE UN MESSAGE D'AMOUR A HÉRO. — BRIZEÏS ADRESSE UNE ÉPITRE A ACHILLE. — LES AMOURS DE CYDIPPE ET D'ACONCE.

(Arsenal, B. L. f. 20.)

Les quatre charmantes planches ci-dessus sont empruntées à un exemplaire manuscrit de la traduction des Héroïdes d'Ovide par Octavien de Saint-Gelay. La première représente le traducteur à genoux devant Charles VIII, à qui il offre son livre. Saint-Gelay, qui passa de son temps pour un grand poëte, naquit à Cognac vers 1466, fut nommé, en 1494, à l'évêché d'Angoulême, et mourut en 1502. Les personnages sont vêtus de la longue robe, dont l'usage se prolongea dans le XVIe siècle jusqu'à l'importation en France des modes espagnoles. Charles VIII porte une couronne par-dessus son bonnet. Faut-il voir dans cet accoutrement la reproduction d'un fait réel ou simplement une manière de désigner la personne royale résultant d'une fantaisie du peintre ? C'est ce que nous ne saurions dire. A l'exception d'Octavien de Saint-Gelay, dont la tête est découverte, les assistants sont tous coiffés du bonnet, malgré la présence du roi, et comme diverses présentations de manuscrits de la même époque donnent lieu à de semblables remarques, on peut en conclure que l'étiquette n'exigeait point alors que l'on restât découvert devant la personne du souverain. Le dais sous lequel le roi est assis diffère, par sa légèreté, des bancs d'honneur que nous avons rencontrés jusqu'à présent. On reconnaît, rien que dans la forme de ce meuble, qu'un art nouveau commence. Les K majuscules qui se voient dans la tenture du fond sont les lettres initiales du nom latin de Charles, Carolus, qu'on écrivait encore par un K.

La planche qui représente *Léandre adressant un message à Héro* se rapporte à la XVIIIe héroïde d'Ovide. L'histoire, ou si l'on aime mieux la fable qui a donné lieu à cette héroïde est trop connue pour en parler ici. Il nous suffira de dire que l'artiste a exprimé par le pinceau les vers d'Ovide dont voici la traduction :

« Ton amant d'Abydos t'envoie le salut qu'il aimerait mieux te porter, fille de Cestos, si le courroux des mers s'apaisait..... La mer, bouleversée par les vents, est à peine praticable pour les vaisseaux rapides. Un seul nautonier, homme audacieux, a quitté le port, c'est lui qui te remet ma lettre. » Toute la scène de notre

planche est dans ces lignes. Léandre remet sa lettre à l'*audacieux nautonier*. Ce bras de mer est le Bosphore, et cette ville avec une grande tour en forme de pigeonnier, c'est la ville de Cestos, séjour de la belle Héro; car il est à remarquer que les anachronismes sont encore de mode à l'époque de la Renaissance. Les villes sont bâties à la française, et l'on voit même dans des manuscrits relatifs aux guerres puniques, les Romains et les Carthaginois se battant à coups de canon. Quant au costume de Léandre, il est de pure fantaisie.

Briseïs adressant une épître à Achille se rapporte à la IIIe héroïde. La belle captive, séparée du héros qu'elle aime, le presse de la rappeler vers lui. Le peintre a mis à la main de Brizeïs un mouchoir avec lequel elle essuiera ses larmes, par allusion au début de l'héroïde : « La lettre que tu lis vient de Brizeïs que l'on t'enleva..... Les taches que tu y verras, ce sont mes larmes qui les ont faites. » Les lettres B A qui se trouvent sur le dossier du pliant sont les initiales des deux noms : *Briseïs*, *Achille*. Quant au chien qui se gratte, il figure évidemment ici comme emblème de la fidélité.

Les Amours de Cydippe et d'Aconce se rapportent aux héroïdes XXe et XXIe. Cydippe, ici représentée, était une jeune fille de Délos qu'un serment fatal prononcé pendant les fêtes de Diane, dans le temple de cette déesse. avait engagée pour jamais à un jeune homme nommé Aconce. Mais elle avait été, à son insu, promise à un autre par son père. De là, toutes les péripéties qui viennent d'ordinaire traverser les vœux des amants. Cydippe, sur notre planche, écrit à Aconce, et la scène ici figurée se rapporte à ce passage d'Ovide, dans lequel Cydippe dit à Aconce que sa nourrice fait le guet pendant qu'elle lui écrit, que celle-ci tousse quand elle voit arriver des importuns, et qu'alors elle-même cache dans son sein la lettre interrompue. Pour faire reconnaître la nourrice, le peintre a placé devant elle un petit enfant, et pour rester fidèle au texte du poëte, il a montré Cydippe portant la main à son sein, comme pour y cacher une lettre sous les plis de sa robe.

SEIGNEURS DU TEMPS DE LOUIS XII. — SEIGNEURS DU TEMPS DE CHARLES VIII.

(Bibl. imp., n. 4084 et 6811.)

Les costumes ici figurés nous offrent les derniers types de la robe longue du moyen âge; on y trouve encore les bonnets plats à bords retroussés qui furent d'usage pendant le cours du XVe siècle. Les souliers sont du genre de ceux que l'on nommait souliers à bec de canne. On remarquera que le personnage à droite du spectateur porte une chemise, ce qui confirme ce que nous avons dit dans notre

Introduction générale, que l'emploi du linge devint de plus en plus fréquent, à partir du règne de Charles VII.

LA RAISON. — LA ROUE DE FORTUNE.

(Bibliot. imp., nº 6877.)

Ces deux remarquables miniatures sont empruntées à la traduction française du *De remediis utriusque fortunæ*, de Pétrarque.

Ce superbe exemplaire, dit M. Paulin Paris (1), est celui que le traducteur offrit à Louis XII, auquel il est dédié. La première miniature est une présentation ; les deux figures du traducteur et du roi paraissent être des portraits exacts ; mais la plus remarquable de toutes les peintures est au feuillet 165. On y reconnaît Louis XII, le cardinal d'Amboise, Anne de Bretagne et la petite Claude, depuis mariée à François Ier et âgée de quatre ans en 1503. C'est en cette dernière année que la traduction et sans doute la copie furent exécutées, comme nous l'apprennent les six vers suivants qui terminent le volume :

En mois de may le jour sixiesme,
Mil cinq cens et le troysiesme,
Fust achevée et parfaicte
Ceste translation et faicte
Dedans Rouen la bonne ville,
A tous lisans soit-elle utile.

Le traité de Pétrarque, composé en 1358 (2), a pour objet de montrer que l'homme a deux luttes également dangereuses à soutenir, l'une contre l'adversité, l'autre contre la bonne fortune, et que cette dernière est plus difficile à gouverner que la mauvaise. L'ouvrage est divisé en deux parties. Il se compose de dialogues entre des êtres abstraits, personnifiés par l'auteur. Dans la première partie, la Joie et l'Espérance font l'éloge de tous les biens matériels et de tous les plaisirs des sens, et les présentent comme faisant le bonheur de la vie. La Raison qui est au nombre des interlocuteurs, démontre que ces biens et ces plaisirs ne sont que des mensonges qui ne contribuent en rien à la félicité. Dans la seconde partie, la Douleur et la Crainte passent en revue tous les maux qui assiégent l'humanité, et la Raison leur démontre de nouveau que ces maux ne sont point sans remède, et

(1) *Les Manuscrits français de la Biblioth. du roi*, T. II, p. 230.

(2) Voir pour l'analyse de ce livre, Ginguené, *Hist. littér. d'Italie*, t. II, p. 445 et suiv.

qu'on peut même en faire sortir quelque bien. Un ouvrage de ce genre devait nécessairement jouir d'une grande estime au moment de la Renaissance; car à cette date la littérature allégorique était tout à fait populaire; aussi inspira-t-il heureusement le miniaturiste.

La première de nos planches nous montre la Raison indiquant du doigt, sur un petit tableau à fond d'or qu'elle porte à la main, les figures de deux vertus théologales, la Foi et l'Espérance, comme pour indiquer que l'homme ne peut trouver le vrai bonheur qu'en se tournant vers Dieu. Le costume de la Raison est d'un goût exquis; on y sent l'influence des modes italiennes qui se propagèrent en France à la suite des campagnes de Charles VIII en Italie. Le corsage est ajusté à la taille, et le manteau broché d'or nous offre un spécimen des belles étoffes dont la fabrication fut importée en France par Louis XI, en 1480.

La Roue de fortune est une allégorie qui se rencontre assez fréquemment à l'époque à laquelle nous sommes parvenu. Cette allégorie n'a pas besoin d'explication : il est impossible d'exprimer d'une manière plus triviale et plus saisissante à la fois, cette pensée que la Fortune élève et précipite les hommes à son gré, et que rien n'est stable dans ce monde, puisqu'elle fait sans cesse tourner sa roue.

En comparant notre planche avec les allégories antiques où figure l'aveugle déesse, on voit combien la donnée artistique s'est modifiée. Dans l'antiquité, en effet, la Fortune se montre tantôt avec une corne d'abondance, tantôt tenant Plutus dans ses bras, tantôt encore tenant à la main un gouvernail, posant le pied sur la proue d'un navire, ou portant une roue. Si elle exprime l'idée de l'instabilité des choses humaines, elle apparaît toujours comme une divinité supérieure qui, bonne ou mauvaise, a droit à l'adoration des hommes. Dans les temps chrétiens, au contraire, elle est dépouillée de tout prestige, et soit qu'elle élève les hommes ou qu'elle les abaisse, elle n'est plus que le prétexte d'un enseignement moral. L'artiste, en la peignant qui tourne sa roue, ne cherche qu'à prouver une chose, à savoir : qu'il faut se défier également de sa faveur ou de sa colère. L'antiquité l'avait placée, comme le destin, au-dessus des dieux eux-mêmes. Le moyen âge chrétien la place, avec Pétrarque, au-dessous de la Raison, et il montre par là que l'homme n'a rien à craindre des accidents de la vie et des surprises du sort, lorsqu'il prend pour guide la raison et la foi, qui font le sujet de la planche précédente.

HARNACHEMENT DE CHEVAUX, XIVe, XVe ET XVIe SIÈCLES.

Nous avons déjà parlé dans notre *texte explicatif*, à la note des pages 108 et 109, de l'équipement des chevaux de guerre au XIVe siècle; nous n'y reviendrons

point ici. La planche qui porte le nº 3 et qui a été exécutée par M. Séré, nous offre de beaux modèles de caparaçons. Celle qui est signée de M. Ciapori nous offre également quelques modèles remarquables. Le nº 3 de cette planche est emprunté à l'histoire de Flavius Josèphe, peinte par Jean Fouquet, nº 6891, de la Bibliothèque impériale, folio 248. — Les nºs 4 et 6 proviennent du Tite-Live de la même Bibliothèque, peint par le même artiste. Le nº 5 nous a été fourni par l'*Histoire des Empereurs*, tome II, nº 109 T de la Bibliothèque de l'Arsenal. Les nºs 1 et 2 sont tirés de l'une des plus belles collections particulières qui existent à Paris, celle de M. Le Carpentier, qui a bien voulu mettre ses trésors à notre disposition. Le nº 1 représente une étrille en fer étamé du XVIe siècle ; le nº 2 représente une muselière de cheval. Cette muselière porte la date de 1562. On lit cette inscription à la partie supérieure :

VERBUM DOMINI MANET IN ÆTERNUM.

PRÉSENTATION DE MANUSCRIT. — ITALIE. XVe SIÈCLE. Nº 12.

Ces deux planches, exécutées par M. Séré, sont empruntées au nº 9707 de la Bibliothèque impériale. Ce manuscrit contient le récit en vers de la *magnifique victoire du roi très-chrétien Louis XII, par lui obtenue en l'an mil cinq cent et sept au mois de mai, contre les Génois, ses rebelles*. Les vers ont été composés par Jean Desmaretz. La planche intitulée *Présentation de manuscrit* nous montre Jean Desmaretz offrant son livre à la reine de France, Anne de Bretagne. C'est cette princesse que l'on voit assise sous un dais d'honneur et sur un pliant en X. Sa coiffure ornée de perles est la cape bretonne qu'elle porta toujours en souvenir de son pays natal. Elle porte en outre une espèce de ceinture, dite *cordelière*. Cette ceinture, dont on entoura ses armes écartelées de France et de Bretagne, avait été adoptée par elle, en mémoire de son aïeul, François Ier, duc de Bretagne, qui l'avait placée, dit-on, à droite et à gauche de son écu, comme preuve de la dévotion qu'il portait à son patron saint François d'Assise.

La seconde planche, celle qui représente une femme assise sur une espèce de trône, et à laquelle M. Séré n'a point donné de titre, offre dans cette femme assise l'image de la *Ville de Gênes* personnifiée, implorant le secours de noblesse, bourgeoisie et peuple contre le roi Louis XII. Les costumes de cette planche sont des costumes italiens des premières années du XVIe siècle.

Nous recommandons aux archéologues et aux artistes l'étude du manuscrit d'où sont tirées ces deux planches. Ils y trouveront dix miniatures d'une exécution par-

faite, représentant des actions de guerre, des entrées triomphales du roi Louis XII et divers sujets allégoriques extrêmement précieux pour la beauté et l'exactitude des costumes.

ÉTOFFES. — XVe ET XVIe SIÈCLES, N° 16.

Les originaux de ces dessins se trouvent à la Bibliothèque de l'Arsenal. Les n°s 1, 2 et 4 appartiennent au XVe siècle. Le n° 3 appartient à la fin du XVIe; il est tiré de l'ouvrage intitulé : *Divi Anselmi speculum evangelici sermonis.*

LAURE CONDUIT L'AMOUR AU TEMPLE DE CHASTETÉ. — LES COMPAGNES DE LAURE. — LA RENOMMÉE TRIOMPHE DE LA MORT. — LES HEURES DU JOUR ET DE LA NUIT.

(Bibliot. impériale, anc. F. F., n° 7079 R.)

Au déclin de sa vie, Pétrarque composa, sous le titre de *Triomphes*, de petits poëmes dans lesquels il raconte des visions allégoriques. Ce sont ces poëmes qui ont inspiré les quatre miniatures dont on vient de lire les titres. L'exemplaire qui les a fournies contient le texte italien de Pétrarque avec la traduction des commentaires de Bernard Illicinius (1). C'est un des plus beaux manuscrits de la Bibliothèque impériale.

Les *Triomphes*, écrits en tercets et divisés en chapitres, sont au nombre de cinq. Parmi les miniatures qui les ornent, la 3e et la 4e, fol. 7 v° et 8 r°, représentent le triomphe de l'Amour. Le fils de Vénus, placé sur un char, conduit au temple de sa mère tous les personnages que leurs passions et leurs malheurs amoureux ont illustrés dans l'antiquité chrétienne et profane. —La 5e et la 6e miniatures représentent le triomphe de la Raison sur l'Amour. Dans le second compartiment de cette miniature, Laure, telle qu'on la voit sur notre planche, conduit l'Amour au temple de chasteté. Le dieu, dépouillé de son arc et de ses flèches, est assis enchaîné devant elle. La femme illustrée par Pétrarque tient de la main gauche le bouclier avec lequel elle a paré les flèches du dieu, et de la main droite la palme de la victoire. Elle s'appuie sur une colonne triomphale.— Les grandes proportions de ces miniatures nous en ont rendu la reproduction complète absolument impossible, et nous n'en avons pu prendre que quelques groupes. C'est par ce motif

(1) Voir pour l'analyse du poëme et la description de notre manuscrit, Ginguené, *Hist. littér. d'Italie*, t. II, p. 553 à 557. — Paulin Paris, *les Manuscrits français de la Bibliot. du roi*, t. V, p. 113 et suiv. — C'est par erreur que les quatre planches des *Triomphes* de Pétrarque sont indiquées dans la suscription qui les accompagne comme datant de la fin du XVe siècle; elles appartiennent au XVIe.

que nous avons placé à part, sous le titre de *Compagnes de Laure*, quelques-unes des femmes qui lui font cortége. Ces femmes sont celles que leur chasteté a immortalisées, telles que Lucrèce, Porcie, etc. — Les 7ᵉ et 8ᵉ miniatures offrent l'image du triomphe de la Mort. Laure est couchée sur le char de la Mort qui la foule aux pieds. — Les 9ᵉ et 10ᵉ miniatures, qui correspondent au 4ᵉ triomphe, représentent celui de la Renommée. La déesse aux cent voix, telle qu'on la voit sur notre planche, avec ses ailes et sa trompette d'or, conduit triomphalement sur son char la Mort enchaînée. — Les 10ᵉ et 11ᵉ miniatures, qui correspondent au 5ᵉ triomphe, représentent celui du Temps.

Le plan supérieur est occupé par les *Heures du jour et de la nuit*. C'est ce groupe charmant que nous avons extrait pour notre livre. Au fol. 373 vᵒ et 374 rᵒ se trouve le triomphe de la Religion. L'artiste, dans cette dernière miniature, a déployé une admirable richesse d'imagination. C'est un tableau complet où l'idée de l'infini et de la toute-puissance de Dieu est exprimée avec une vigueur saisissante.

Sous le rapport de l'exécution matérielle, les miniatures de Fouquet sont sans aucun doute supérieures à celles des *triomphes* de Pétrarque. Mais sous le rapport de la conception idéale, les dernières nous paraissent l'emporter à leur tour sur la plupart des peintures que l'on rencontre dans les manuscrits. L'artiste, soutenu par le poëte, s'est élevé à la plus grande hauteur, et l'on trouverait difficilement un enchaînement plus heureux d'ingénieuses allégories : l'Amour triomphe de l'humanité ; Laure triomphe de l'Amour ; la Mort triomphe de Laure ; la Renommée triomphe de la Mort ; le Temps triomphe de la Renommée ; la Religion triomphe de la Mort et du Temps.

BOUCLIERS, Nᵒ 1, 2, 3.

Les planches représentant *Charles le Chauve* et le *siége de Tyr* nous ont offert, au IXᵉ et au Xᵉ siècle, des modèles de boucliers en usage à cette époque. Celles qui sont ci-dessus indiquées nous conduisent du XIᵉ au XVIᵉ siècle, c'est-à-dire au moment où les armes à feu rendirent inutile l'emploi des armes défensives. Le nᵒ 1 a été dessiné par M. Ciapori ; les nᵒˢ 2 et 3, par M. Séré. Sur la première planche les boucliers cotés 1, 3 et 6, nous ont été fournis par les manuscrits de Fouquet ; les nᵒˢ 2, 4, 7, 8 et 9 proviennent du manuscrit 109 H, de l'Arsenal. Quant au nᵒ 5, le modèle s'en trouve dans le cabinet de M. Le Carpentier ; il est en fer et nous paraît d'origine orientale.

Planche nᵒ 2. Le nᵒ 9 est tiré d'un registre de *la nation d'Allemagne*, aux archives du ministère de l'instruction publique. C'est un bouclier du XVᵉ siècle, aux armes de l'empereur Maximilien. — Les

nos 10 et 11, sont tirés de la grande Chronique de Nuremberg, XVe siècle. — Le no 12 est un bouclier allemand du XVIe siècle. — Planche, no 3 : 2. Bouclier de Gautier de Vriesele, seigneur de Ponderlé, mort en 1433.—3. Bouclier de Guillaume Wenemare, capitaine des Gantois, mort en 1352. — 4. Bouclier de Busere de Basseveldc, mort en 1313, d'après le tombeau qui existait dans l'église des dominicains à Gand.—7. XVe siècle, tiré de la Fleur des histoires.—8. Bouclier allemand du XVIe siècle.

La note ci-dessous, empruntée à un excellent article du général d'Hautpoul, inséré dans l'*Encyclopédie du XIXe siècle*, donnera, nous le pensons, une idée suffisante au lecteur des différentes espèces de boucliers (1).

PERTUISANIER DE LA GARDE DU CORPS DE CHARLES-QUINT. — HALLEBARDIER SUISSE.

Cette planche nous offre le modèle de deux espèces d'armes fort usitées au moyen âge, la pertuisane et la hallebarde. La pertuisane, telle qu'on la voit portée par le personnage à gauche du spectateur, se composait d'une large lame, emmanchée au bout d'une hampe de bois. Cette lame, pointue et tranchante à la fois servait, entre les mains des fantassins, à combattre la cavalerie, à défendre les retranchements, les remparts et les bâtiments de guerre. L'usage en fut très-

(1) Les grands *boucliers* nommés *pavois* servaient à l'inauguration des premiers rois de France; on plaçait le roi debout sur le pavois, et des hommes choisis pour leur force lui faisaient faire ainsi trois fois le tour du camp où était réunie l'armée. Cet usage dura pendant toute la première race. Les plus grands de ces pavois se nommèrent *tallevas;* d'autres, qui étaient faits d'un tissu d'osier, furent appelés *panniers* ou *pannes*. — Les boucliers furent d'un grand usage au temps de la chevalerie, tant pour la cavalerie que pour l'infanterie. On les appelait *cetre, pelte, targe*; et ils offraient une grande variété de formes et de dimensions; ils étaient ronds ou ovales, carrés, rectangulaires ou en losange, quelquefois échancrés et irrégulièrement contournés. Ils étaient en bois, couverts de peaux ou de lames de divers métaux, ornés de figures ou d'incrustations; il y en eut aussi en corne et en cuir dur. La targe était le plus grand de ces boucliers, et particulièrement destinée aux piétons. On appelait *rondelle* ou *rondache* les boucliers entièrement ronds et bombés en calotte sphérique. Il y en avait en jonc natté circulairement, couvert de plaques de fer. D'autres étaient semés de rosettes de fer ou d'airain, et couverts au centre d'une plaque du même métal, terminée par une rose saillante ou par une pointe aiguë. Il y en avait entièrement en fer poli, en airain, en acier, souvent ornés de dorures, de ciselures, et entourés de franges ou bordés de velours; on y gravait diverses figures, et quelquefois même des actions de guerre. Quelques-unes des rondelles armées de pointes se nommaient *thaulache*. Tous ces boucliers se portaient au moyen d'une anse ou poignée en bois ou en fer, ordinairement recouverte en peaux ou en velours.

A l'époque des armures complètes, les boucliers devinrent beaucoup plus petits, et ne servaient qu'à amortir les coups qui arrivaient sur la cuirasse. Ces boucliers se nommèrent alors *écus* (*scutum*); ils étaient ordinairement ovales ou carrés, terminés en bas par une courbe allongée ou rectangulaire. Les chevaliers se faisaient reconnaître par la marque distinctive qu'ils portaient sur leur écu. Cette marque finit par se perpétuer dans leur famille, et ce fut là l'origine des armoiries. C'est du mot *écu* qu'on a fait *écusson*, et que les distinctions honorifiques se sont aussi appelées *armes*.

Général d'HAUTPOUL.

répandu au XVIe siècle, et, sous le règne de Henri III, les soldats qui en étaient armés, à l'instar des soldats espagnols, reçurent le nom de *pertuisaniers*. On s'en servit dans les armées françaises jusqu'en 1670 ; depuis cette époque, les invalides seuls la conservèrent, et, de même que la hallebarde, on ne l'employa plus que pour la garde des palais, des églises, des poudrières, des arsenaux et des magasins militaires.

COFFRES, BAHUTS ET COFFRETS.

(Du XVe au XVIe siècle.)

Ces différents meubles sont conservés dans la collection de M. Le Carpentier. N° 1. Coffret en fer forgé, garni d'arabesques et de divers ornements en cuivre doré. — N° 2. Coffret en bois, orné de dessins en carton-pâte. — N° 3. Coffret en fer du XVe siècle, sur lequel se voient en relief les instruments ou les attributs de la Passion, l'échelle, le coq, le vase de fiel, les clous. Sur l'un des côtés de ce petit meuble, on remarque un cœur crucifié ; c'est le sacré cœur de Jésus ; au pied de la croix est un vase destiné à recevoir le sang. — N° 4. Petit coffre bahutier en cuir garni de fer. Cette espèce de meuble, dont nous avons déjà parlé, servait principalement dans les voyages, et tenait lieu de nos malles modernes. — N° 5. Armoire du XVe siècle, ornée de cariatides provenant du château de Mailli en Bourgogne. Cette armoire porte, sur l'un des côtés, trois maillets, armes parlantes de la famille des Mailli.

AUMONIÈRES, BOURSES ET SACS.

(DU XIVe et AU XVIe siècle.)

Les objets ici figurés tiennent une grande place dans notre ancien costume. Ils sont désignés sous les noms d'*alloayères*, *aumônières*, *bourses* (1), *tasses*, *escar-*

(1) Les bourses se faisaient principalement en peaux de lièvre et de chevreau, ou chevrotin. Les femmes en portaient de plus élégantes, que l'on appelait *aumônières sarrazinoizes*. Ces bourses contenaient la petite monnaie destinée aux aumônes. Il y en avait de diverses espèces :

J'ai les diverses *aumonières*,
Et de soie et de cordouan,
Que je vendrai encore dan,
Et si en ai de pleine toile.

Les ouvrières qui les faisaient formaient une corporation particulière et fort nombreuse, dont les statuts furent enregistrés, en 1299, par le garde de la prévôté de Paris. (*Dictionnaire de l'histoire de France*, édité par M. Didot).

celles, *gibecières*, *tassettes*, et, sous ces noms divers, ils servaient tous au même usage, c'est-à-dire à serrer et à porter, soit de la monnaie, soit divers petits effets mobiliers, selon les besoins ou la profession de chaque individu. Profondément artiste dans la forme, le moyen âge ne se montrait point très-inventif pour les choses utiles et confortables. Il n'eut jamais l'idée de coudre des poches aux habits, et pour remplacer cette utile partie du vêtement, il avait recours à de petits sacs de formes très-variées, que l'on attachait à la ceinture. Voici les renvois explicatifs des principaux objets reproduits sur nos deux planches :

1. Bourse du xiie siècle. — 2, 3. Bourses du xve siècle, tirées du vitrail des Changeurs, au Mans. — 4. Tiré des *Merveilles du monde*, xive s. — 7, 8. Tiré de la *Danse des morts*, de Guyot, xve s. — 10. Tiré du ms. n° 6784, de la Bibliothèque impériale, xive s. — 11. Tiré d'une peinture des volets du trésor d'Aix-la-Chapelle, xve s. — 13. Tiré d'un manuscrit de la *Cité de Dieu*, xive s. — 17. Tiré de la *Danse des morts*, de Bâle. — 20. Bourse d'une dame noble, d'après une tapisserie du xve s. — 24. Trousse d'un maître corneur, d'après les *Desduiz de la chasse des bestes sauvaiges*, de Gaston Phébus, mss. du xve s. — 26. Gibecière anglaise du xve s., d'après une tapisserie de Windsor. — 27. Bourse de Charles, duc d'Orléans, xve s. — 28. Trousse d'un fauconnier, d'après un manuscrit du *roy Modus*. — 31. Tiré d'une tapisserie d'Orléans, xve s. — 33. Bourse d'un seigneur du temps de Charles VIII, mss. 6877 de la Bib. imp., xve s. — 35. Saccoche figurée sur l'étendard de la corporation des merciers de Gand. — 37. Tiré du mss. n° 4425 du *British museum*, xve s. — 42. Tiré de la *Danse des morts*, de Guyot. — 44. Gibecière à l'usage des voyageurs, avec courroie pour passer autour du cou, tirée d'un cartulaire de l'abbaye de Solignac.— 46. Tasse du xvie siècle, tirée des rois de France de Dutillet. C'est dans des saccoches de cette espèce que les grands personnages déposaient les requêtes et placets qui leur étaient présentés.

LA VIERGE AU JARDIN. — LE SONGE DE MAÎTRE JACQUES.

(Bibliothèque impériale, n° 6989.)

On sait qu'au moyen âge il existait diverses confréries, qui chaque année ouvraient des concours de poésie en l'honneur de la Vierge. Ces concours étaient désignés sous les noms de *puis* ou *palinods*. Les deux planches ci-dessus sont tirées d'un manuscrit qui renferme diverses pièces de vers, rondeaux, chants royaux et cantiques, présentés à l'un des concours du *Puis* de Rouen (1). Ces vers, composés par divers auteurs, contiennent les louanges de la mère du Sauveur. La planche que nous avons intitulée *La Vierge au jardin*, se rapporte au premier

(1) Voir Paulin Paris, *Description des manuscrits français de la bibliothèque du roi*, t. III, p. 25 et suiv.

cantique, dans lequel on trouve ces vers, qui paraissent avoir inspiré le miniaturiste :

Les médisants en ma conception
On dit que suis de noir par péché tainctc ;
C'est mal parlé ; car mon inception
Toute beaulté eust sans exception,
Tant que ne fut onc de mal actainte.

Nous n'avons pas besoin de faire remarquer la perfection de la miniature, qui du reste est de beaucoup supérieure à toutes celles que contient le reste du volume. M. Paulin Paris croit, et selon nous avec raison, y retrouver le cachet de l'école de Léonard de Vinci, et s'il est impossible de nommer précisément l'auteur, elle nous paraît du moins exécutée par un artiste italien du plus grand mérite.

Le Songe de maître Jacques, sert d'illustration à un cantique dont le refrain est :

La fille Adam pèlerine de grâce.

L'auteur de ce cantique est maître Jacques Lelyeur, poëte fort médiocre, auquel on doit quelques autres pièces du même genre. Maître Jacques, que notre planche représente endormi au bord d'un fleuve, raconte qu'il a vu dans un songe *la fille Adam* partant d'Asie sur un navire, pour se rendre à Saint-Jacques de Compostelle ; que de là elle est venue en Normandie, poursuivie par le diable ; qu'en Normandie, on a voulu l'enfermer comme lépreuse, mais que l'on ne tarda point à reconnaître que, bien loin d'être atteinte de cette affreuse maladie, elle jouissait au contraire de la santé la plus parfaite ; c'est là, on le devine une allégorie dans le goût du XVIe siècle. La *fille d'Adam*, c'est la Vierge ; la lèpre, c'est le péché originel ; et ceux qui reconnaissent qu'elle n'en est pas atteinte, ce sont les poëtes du *Puis* de Rouen. Au second plan de notre dessin, on voit le diable dans une barque, qui poursuit le navire sur laquelle se trouve la *pèlerine de grâce ;* et sur le premier plan, cette même femme, en robe bleue et en manteau blanc, qui apparaît à maître Jacques Lelyeur.

POÊLE EN FAÏENCE.

(Collection de M. Witteman, à Geisenheim.)

Nous avons dit dans notre *Introduction générale* à l'article *Cheminées*, que les poêles sont mentionnés en France au XIVe siècle sous le nom de *chauffe-doux* ; mais

nous ne saurions préciser l'époque à laquelle s'introduisit l'usage de ce meuble. Toujours est-il qu'au XVI[e] siècle il était très-répandu dans les pays du nord de l'Europe, et nous en donnons ici l'un des plus beaux modèles qui soient connus (1).

LUSTRE EN BOIS DORÉ, SCULPTÉ ET PEINT. — LUSTRES ET PORTE-CIERGES EN CUIVRE DORÉ ET PEINT.

Rien de plus élégant que les objets figurés sur ces deux planches ; ils sont marqués au cachet de ce goût exquis que la renaissance imprimait même aux meubles les plus ordinaires. Ainsi que l'indique la légende du premier dessin, le lustre en bois doré provient de la grande salle de réception de l'hôtel de ville de Lunebourg. Les deux personnages qui se voient à droite et à gauche du lustre sont, l'un, celui qui tient un livre, saint Jean, et l'autre, saint Georges terrassant le dragon. Les armes émaillées placées sous le saint Jean, sont celles de la ville de Lunebourg.

ÉQUIPEMENT MILITAIRE, N° 10. — LANCES, PERTUISANES, HALLEBARDES.

Cette planche nous offre une collection d'armes des XIII[e], XIV[e], XV[e] et XVI[e] siècles. Voici la date de chacune de ces armes :

11, hallebarde du XIII[e] siècle. — 22, XIV[e] siècle. — 1, 2, 18, lances et hallebardes allemandes, XV[e] siècle. — 10, hallebarde flamande, XV[e] siècle. Les n[os] 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21 et 23 appartiennent au XVI[e] siècle. Le n° 12, offre le modèle de l'ornement nommé *cravate*, que l'on attachait à la hampe. Le n° 23, est une lance de tournoi, aux couleurs de celui qui en était armé ; elle est extraite d'un manuscrit de 1587.

HENRI II DANS LA CHAMBRE DES NOTAIRES ET SECRÉTAIRES DU ROI.

(Bibliothèque de l'Arsenal, H. F. 411.)

Cette précieuse miniature est tirée d'un manuscrit intitulé : *Création du Collége des notaires et secrétaires du roy et maison de France ; priviléges, dons et octrois*

(1) A propos du poêle de faïence représenté dans notre planche, nous croyons devoir donner ici quelques renseignements sur cette matière si fréquemment employée dans les ustensiles de ménage.

« L'époque connue de la fabrication de la faïence commune est moderne en Europe et même par toute la terre, et ne remonte pas au delà du XIV[e] siècle. Les Persans et les Arabes paraissent seuls avoir connu cette faïence avant les Européens. On admet généralement que des ouvriers arabes ou bien

faicts par les Roys de France à icelluy collége. On donnait le nom de notaires ou secrétaires du roi aux officiers civils chargés de représenter le monarque auprès du Parlement ou de quelque autre cour souveraine. Ces officiers formaient une corporation distincte, qui fut érigée en 1365. Notre planche se rapporte à un acte du 14 avril 1540, par lequel le roi Henri II dispensa le collége des notaires de payer les droits de reliefs, quint denier, lots et ventes. Le personnage qui se voit debout sur le premier plan, à gauche de la table, et qui tient une plume à la main, est le roi Henri II. On remarquera la cheminée, qui rappelle encore par sa grandeur celles du moyen âge, mais qui en diffère essentiellement par les ornements qui la décorent. On y voit, en effet, Jupiter et Léda. L'inspiration religieuse et morale a disparu, et ce sujet mythologique suffit seul à montrer que nous sommes arrivés à la renaissance.

ALLEMANDE ET SUISSESSE. — SALTIMBANQUE. BOHÉMIENNE.

(Bibliothèque impériale, La Vallière, 44.)

Ces deux planches ont été exécutées par M. Seré. C'est par erreur que l'une d'elles est indiquée comme provenant du nº 25 du fonds de La Vallière. Elles appartiennent toutes deux au nº 44, qui contient divers sujets, entre autres des portraits de femmes appartenant à différentes nations, et d'autres portraits allégori-

espagnols, mais tenant leur procédé des Arabes, introduisirent des îles Baléares en Italie l'émail opaque stannifère. Le nom de *majolica*, donné alors dans presque toute l'Italie à cette faïence, dérive suivant Scaliger, dit M. Brongniart, de *Majorica*, Mayorque. Ce nom, transformé par coquetterie de langage en celui de *majolica*, ne laisse aucun doute sur cette filiation ; cette introduction aurait eu lieu à peu près à l'époque où le célèbre Luca della Robbia, sculpteur de Florence, fit ses figures et bas-reliefs en terre cuite, et les empâta dans un émail d'étain. La fabrication de la *majolica* se fit d'abord à Castel-Durante et à Florence. Toutes les principales villes d'Italie voulurent ensuite avoir leur manufacture de faïence. Parmi ces dernières se trouvait Faenza. Toutes ces manufactures faisaient plutôt des objets de luxe que des vases ou ustensiles destinés aux usages domestiques. C'étaient des services de table destinés aux princes de l'époque, revêtus de sculptures et de peintures splendides. A partir de 1560, cette fabrication devint simplement une branche du commerce des potiers, et ses produits allèrent constamment en se dégradant. Les procédés de la *majolica* étaient entièrement perdus ou inconnus en France vers 1560. A cette époque Bernard Palissy entreprit, à Saintes, les recherches qui le conduisirent, après un travail obstiné, au résultat qu'il ambitionnait. Après sa mort et après sa succession immédiate, on cessa de faire de riches faïences dans le genre de celles de ce célèbre potier. » (*Dict. des Arts et Manufactures*, publié par M. C. Laboulaye.)

ques sur les couleurs (1). Chacun de ces portraits porte sa légende. Au-dessus de l'Allemande on lit ces vers :

Tudesque suis; haultaine, audacieuse,
Franche en amours, libéralle, joyeuse,
Et qui me plait, j'ai liberté patente;
Si jay amant de façon gracieuse,
De parolle et d'effaict le contente.

La *Suissesse*, que le manuscrit appelle la *Genuæsa*, la Gènevoise, se vante d'avoir une belle allure et d'être *secrète en amours*. La *Bohémienne* est une Florentine. Le dessin dans le manuscrit est accompagné d'une légende qui commence par ces vers :

Fleurs florissants sont dames florentines.
A l'émeraude ressemble précieuse,
Me délectant en parfaite verdure.
Mal séant suis avec noire couleur,
Et n'appartiens qu'à personne joyeuse.

Le personnage intitulé *Saltimbanque*, par M. Seré, provient de la partie qui renferme *l'exposition des couleurs*.

ORDRES CHEVALERESQUES DU XIIe AU XVIe SIÈCLE.

(Trois planches.)

Les limites qui nous sont imposées ici ne nous permettent pas de faire une histoire des ordres chevaleresques; nous nous bornerons donc à indiquer en note, aux personnes qui voudraient étudier ce sujet en détail, les principaux ouvrages

(1) On trouve en tête de ce manuscrit une très-curieuse *Roue de fortune*. Les personnes qui se cramponnent autour de cette roue portent des têtes d'animaux, comme pour montrer que l'homme possédé de la fièvre de l'ambition, ne jouit pas de son bon sens, et s'avilit souvent, en voulant s'élever, jusqu'à tomber au niveau de la brute. On conçoit du reste que cette allégorie ait été en grande faveur à une époque de bouleversement, où les pouvoirs les plus respectés jusque-là étaient mis en question. La *Roue de fortune* est la contrepartie païenne de la Danse macabre, et les deux allégories ne sont que l'interprétation figurée de ces deux adages : « Rien n'est stable dans ce monde. — Tous les hommes sont égaux devant la mort. » Les admirables stances de Malherbe sur la mort, qui *se bouche les oreilles et nous laisse crier*, ont peut-être puisé leur inspiration première dans les poétiques vignettes des Danses macabres de Guyot.

qui en ont traité (1), et à donner quelques explications relatives aux numéros de renvoi des planches. Voici ces explications :

Sur la planche qui porte en souscription *Ordres civils, militaires et religieux,* on remarque l'ordre du Saint-Esprit, placé au milieu de la seconde rangée de dessins en allant de haut en bas ; l'ordre de Saint-Michel, et l'ordre du Porc-Épic , n° 10. — Sur la planche cotée : *Ordres chevaleresques et religieux,* on voit au n° 8, *l'ordre du Saint-Sépulcre,* institué par Baudouin I[er], roi de Jérusalem ; c'est une croix potencée, cantonnée de quatre croisettes rouges, en mémoire des plaies du Christ. — Quant à la planche intitulée *Ordres chevaleresques,* n° 3, voici les indications : 1. Ordre de l'Écaille, xv[e] siècle. — 2. La Toison d'Or, 1430. — 3. Ordre du Précieux-Sang. — 4. Notre-Dame-de-Montalant. Espagne, 1316. — 5. Ordre de Danebrog. Danemarck, 1219. — 6. Ordre du Bain. Angleterre, 1399. — 7. Ordre de la Lionne, 1335. — 8. Ordre de Sainte-Catherine. — 9. Ordre de la Calza, 1562. — 10. Ordre du Nœud, 1352. — 11. Ordre de l'Écharpe, 1332. — 12. Ordre de Saint-Jacques, 1290. — 13. Ordre du Dragon renversé, 1418. — 14. Ordre de l'Étoile polaire. — 15. Ordre des Saints Jean et Thomas. — 16. Ordre de l'Éléphant, 1478. — 17. Ordre de Jésus-Christ, 1320.

COSTUMES DIVERS. — FRANCE, XVI[e] SIÈCLE.

Ce que cette planche offre de plus remarquable, sous le rapport du costume, c'est la figure de la femme et celle des deux enfants. Le grand manteau dans lequel est enveloppée la femme, présente un type fort élégant, qui n'est point sans analogie avec les draperies antiques. L'un des enfants porte une collerette, ornement fort à la mode au xvi[e] siècle, et que nous rencontrons ici pour la première fois.

CRUCHE EN TERRE PEINTE. — CRUCHE A VIN.

(Deux planches cotées : *Céramique.*)

Ces deux vases sont un précieux spécimen de la poterie du xvi[e] siècle. Cette branche d'industrie prend tout à coup à cette époque un grand essor, et la riche ornementation qui distinguait les manuscrits semble passer sur les ustensiles les plus vulgaires eux-mêmes. La cruche en terre peinte paraît être de fabrique allemande. Les deux personnages nus, qui se voient à la partie inférieure, représentent Adam et Ève. Quant à la *cruche à vin* de 1563, il est assez difficile d'expliquer les sujets

(1) *Hist. chronol. des ordres militaires,* par B. Giustiniani. Venezia, 1692, 2 vol. in-fol. — *La vraie et parfaite Science des armoiries,* par Pierre Palliot. 1660, in-fol. On trouve dans cet ouvrage, page 483 et suiv., quelques détails intéressants sur les ordres chevaleresques. — *Collection historique des ordres de chevalerie civils et militaires,* par Perrot. Paris, 1819, in-4°, fig. — *Description des Ordres de chevalerie, croix de mérite, etc.,* par Ch. de Gelbke. Berlin, 1832, in-fol.

qui s'y trouvent figurés. Les quatre petits personnages qui occupent la partie supérieure, immédiatement au-dessous du goulot, semblent être occupés à laver du linge. Mais par quel motif une pareille scène est-elle figurée sur une cruche à vin? Nous l'ignorons. Lorsque l'on rencontre, dans le moyen âge, des sujets de piété, l'interprétation est plus facile, parce que les artistes travaillent d'après les traditions religieuses; il en est de même des sujets chevaleresques; mais au XVI[e] siècle, un grand nombre de ces traditions ne sont plus qu'une lettre morte, et comme l'on se trouve souvent en présence de la fantaisie individuelle, on est très-embarrassé de saisir le motif et le sens des sujets.

ORATOIRE.

(Miniature, par Jean Schorcel. Biblioth. Harl. M. S. 2,897.)

Dans la primitive église, on donnait le nom d'oratoire aux chapelles placées dans les cimetières ou le long des chemins, et qui n'avaient ni baptistère, ni office public, ni prêtre pour les desservir, mais dans lesquelles les fidèles s'arrêtaient pour prier. Plus tard, on a nommé oratoires des chapelles jointes aux monastères, où les moines venaient faire leurs exercices de piété; et enfin, des chapelles que les particuliers faisaient bâtir dans leurs maisons et qui n'avaient point droit de paroisse. Ainsi que l'indique la suscription de notre planche, l'oratoire qui s'y voit représenté appartient à l'Angleterre du XVI[e] siècle.

RELIQUAIRE EN FORME D'OSTENSOIR.

Ce gracieux monument a été dessiné d'après une miniature conservée à la bibliothèque d'Aschaffenbourg en Bavière. Les châsses et les reliquaires forment sans contredit l'une des branches les plus importantes de l'orfévrerie du moyen âge. Les métaux les plus riches, les pierres les plus précieuses, les émaux les plus brillants étaient employés dans leur fabrication; seulement les châsses différaient des reliquaires, en ce qu'elles contenaient le corps tout entier, ou du moins une partie considérable du corps d'un saint, tandis que le reliquaire n'en renfermait qu'une très-faible parcelle. Les reliquaires en forme d'ostensoirs étaient ceux dans lesquels les reliques étaient placées sous un morceau de verre de manière à être vues de tout le monde. On trouvera dans le *Cours d'antiquités monumentales*, de M. de Caumont, VI[e] part., chap. VII, tout ce qui intéresse l'archéologie des reliquaires et des châsses.

BIJOUX, PL. 1 ET 2.

(France et Italie, XVI[e] siècle.)

La première de ces planches nous offre trois beaux modèles de bracelets.

La seconde nous offre des échantillons de cette espèce de bijoux que l'on désignait sous le nom de *pent-à-col*, et qui, comme nos médaillons, se portaient au cou ou s'attachaient aux colliers, dont ils étaient l'une des pièces les plus importantes. Un grand nombre de bijoux du moyen âge étaient en or émaillé, et les pierres qu'on y employait le plus ordinairement étaient des perles, des rubis et des émeraudes.

PÉNITENT DU TEMPS D'HENRI III. — HOMME NOBLE ET PRÊTRE.

(Tiré d'un vitrail de Saint-Ouen de Rouen.)

Le personnage le plus curieux de cette planche est le pénitent du temps de Henri III. On sait que ce prince, qui alliait l'hypocrisie aux habitudes les plus immorales, ayant vu à Avignon une procession de pénitents, en fut tellement satisfait qu'il voulut être agrégé à cette confrérie, et qu'il en établit une pareille à Paris, en 1583, sous le titre de l'*Annonciation de Notre-Dame*. Les pénitents qui en faisaient partie étaient revêtus d'une espèce de sac qui enveloppait la tête, couvrait le visage et descendait jusqu'aux talons. Ce sac, percé de deux trous à la hauteur des yeux, était, suivant les diverses escouades de la confrérie, noir, blanc, vert ou bleu. A ce sac était attachée, sur l'épaule, une espèce de croix de satin blanc sur un fond de velours. Les confrères portaient à la ceinture une longue discipline, et un chapelet formé de petites têtes de mort sculptées en ivoire (1). Ils faisaient leurs processions le soir ou la nuit, et s'arrêtaient d'église en église, en récitant des litanies et des psaumes. Henri III, couvert comme les autres d'un grand sac, s'associait à ces exercices mystiques, croyant sans doute obtenir ainsi le pardon de ses désordres.

(1) Les têtes de mort étaient tout à fait dans le goût du XVI[e] siècle. Les *Comptes de l'argenterie des rois de France*, publiés par M. Douet d'Arcq, nous apprennent que Henri III portait sur ses habits de cérémonie des boutons d'argent en forme de têtes de mort, sans doute pour rappeler la confrérie qu'il avait instituée.

OBJETS DIVERS — PLANCHES COMPLÉMENTAIRES, N° 2.

(XIVe, XVe et XVIe siècles.)

Pour cette planche, comme pour la suivante, les notes de M. Seré ne nous sont point parvenues complètes, et il nous est impossible de remonter à la provenance de la plupart des objets qui s'y trouvent représentés, et dont la forme, du reste, indique suffisamment l'usage. Ce sont des couteaux dans le genre de ceux que l'on nommait *tranchoirs,* des pots, des plats et des chandeliers. D'après les quelques indications que nous avons retrouvées, les n°s 29, 34 et 35, qui sont un pot au lait, un chandelier à deux branches et une bouteille, sont tirés d'un manuscrit composé en 1566. Les n°s 28, 30, 31, 33 et 36, sont indiqués par M. Seré comme extraits d'un dessin de Perissin, représentant la table à manger du roi de France Henri II. Quant au plat portant le n° 7, et dans lequel sont deux oiseaux à longs cols, on en rencontre plusieurs du même genre dans les miniatures du XIVe et du XVe siècle. L'imperfection du dessin ne permet pas de préciser quelle est l'espèce des oiseaux. Nous croyons cependant qu'il faut y voir un paon et un héron, qui étaient, on le sait, très-recherchés par les gourmets du moyen âge, et se servaient sur les tables des seigneurs.

OBJETS DIVERS, N° 2.

(XVIe siècle.)

Cette planche nous offre quelques modèles intéressants des beaux vases de la renaissance, et des statuettes et figurines qui ornaient à cette date les maisons royales et princières. Les n°s 5, 7, 9 et 15, sont extraits du dessin de Périssin, cité dans le précédent article.

SEIGNEURS, DAME NOBLE ET BOURGEOIS.

(Extrait du vitrail de la chaste Suzanne, à Notre-Dame de Brou.)

L'église de Brou, aux vitraux de laquelle M. Seré a emprunté les principaux détails de cette planche, est l'une des plus élégantes de la renaissance; elle doit son origine à un vœu de Marguerite de Bourbon, femme de Philippe II, comte de Bresse et duc de Savoie. Philippe ayant fait à la chasse une chute de cheval qui mit ses jours en danger, Marguerite promit, s'il survivait à cet accident, de faire

construire une église de marbre. La mort l'empêcha de réaliser ce vœu, mais il fut accompli par sa belle-fille, Marguerite d'Autriche. L'église, commencée en 1511, fut terminée en 1536. On a dit avec raison que, par la beauté de ses pierres, la richesse de ses marbres, la splendeur de ses vitraux, l'admirable sanctuaire de Brou rappelait les temples de Bysance, dont les voûtes, couvertes d'or, étaient soutenues par des piliers de jaspe. Ce qui contribue surtout à la renommée de ce beau monument, ce sont les trois mausolées du chœur, sous lesquels sont inhumés Marguerite de Bourbon, Philibert son fils, et Marguerite d'Autriche.

D'APRÈS JOST AMMON. — FIGURES DE FEMMES.

Le peintre à qui l'on doit les deux planches ci-dessus désignées, Jost Ammon, que l'on appelle aussi Josse Amman, est l'un des plus féconds dessinateurs du XVIe siècle. Peintre à l'huile, peintre sur verre et graveur, il a laissé des œuvres extrêmement variées, et l'un de ses élèves disait de lui, qu'avec les dessins qu'il avait exécutés en quatre ans on aurait rempli tout un chariot. On lui doit entre autres une série de sujets désignés sous le nom des *Douze femmes de l'Ancien Testament,* ce qui a été rajeuni de notre temps sous le titre de : *Les Femmes de la Bible.* Il a gravé, en outre, une grande quantité de portraits, de chasses, de scènes de guerre et de costumes de divers peuples; c'est à ce dernier genre de composition que sont empruntées nos figures de femmes. On trouvera sur Jost Ammon et son œuvre une curieuse notice dans l'ouvrage intitulé : *Les Peintres-Graveurs,* par Adam Bartsch. *Vienne,* 1808, in-12, t. IX, p. 383.

ALLEMAGNE. — BOURREAU ET CAVALIER.

(D'après Wohlgemuth et Albert Durer.)

Les noms qu'on vient de lire, Wohlgemuth et Albert Durer, appartiennent à deux hommes que l'on peut justement regarder comme les initiateurs de la renaissance dans le nord de l'Europe. Wohlgemuth, le plus ancien en date, était à la fois peintre et graveur sur bois ; il a laissé plusieurs tableaux d'église, parmi lesquels on distingue ceux qui se trouvent dans la ville de Zwickau, près de Nuremberg (1). On lui doit, en outre, un grand nombre de gravures sur bois, qui ont été exécutées pour orner des livres, tels que les *Révélations de sainte Brigitte de Suède,* et

(1) Voir le curieux ouvrage intitulé : *Die Gemalde des Michel Wohlgemuth in der Frauenlische zu Zwickaw.* Cet ouvrage a été publié par Quandt, à Dresde.

l'*Ecrin du salut*, imprimés à Nuremberg, par Koberger, en 1491 et 1492. On lui doit aussi, en collaboration avec Pleydenwurf, les dessins du livre intitulé : *La Grande Chronique de Nuremberg*. Dans cette ville, centre d'un remarquable mouvement artistique, et dans laquelle Wohlgemuth édita la plus grande partie de ses œuvres, naquit, le 20 mai 1471, l'un des peintres les plus célèbres du xvie siècle, Albert Durer. Rapproché de Wohlgemuth par le hasard de la naissance, Durer fut son élève, et le surpassa sans le faire oublier. Ce grand artiste, peintre, graveur, sculpteur et architecte, introduisit de notables perfectionnements dans la gravure sur bois, la gravure en clair-obscur et la gravure à l'eau-forte. Attaché à la cour de l'empereur Maximilien Ier, il peignit divers sujets de piété pour ce prince, et celui-ci lui donna des armoiries qui passèrent depuis à toutes les corporations des peintres de l'Europe. Outre de nombreuses gravures sur bois, et de remarquables tableaux, qui se voient principalement à Francfort, à Milan, à Nuremberg, à Dusseldorf et à Munich, on lui doit les portraits d'Érasme, de Mélanchton, de Lucas de Leyde, et d'autres hommes célèbres avec lesquels il était lié.

ORFÉVRERIE CIVILE. — JOAILLERIE. PLANCHES A. B. C.

A. Modèle de collier; pendants d'oreilles. — B. Épée, fourreau, ceinturon et couteau de chasse. — C. Poignard, ceinturon, bagues.

Les détails que nous avons donnés dans notre *Introduction générale*, sur l'usage des colliers, nous dispensent d'y revenir ici (1). La légende de la planche A, indique que le collier qui s'y trouve figuré a été exécuté d'après les dessins de Hans (*Jean*) Mielich. Cet artiste, qui peignait le portrait, l'histoire et l'ornement, naquit, suivant Lipowsky, en 1515. Attaché à la cour du duc Albert de Bavière, il vécut à Augsbourg, de 1540 à 1572 environ, et mourut à Munich, sa ville natale, en 1578. Le collier, ainsi que les épées et le poignard dont il a tracé le dessin, se distinguent par une grande richesse et un goût parfait. Jamais, en effet, à aucune

(1) Après avoir été dans l'antiquité un objet de parure commun aux deux sexes, le collier devint au moyen âge la marque distinctive que portaient les membres de certains ordres, tels que les colliers du Saint-Esprit, de Saint-Michel, de Saint-Lazare. Cet usage des temps chevaleresques s'est conservé jusqu'à nos jours dans les colliers de la Toison-d'Or et de l'ordre de la Jarretière, et on en trouve encore un lointain souvenir dans la manière dont on porte chez nous le cordon de commandeur de la Légion d'honneur. C'est là, en ce qui touche cet ornement, tout ce qui nous reste des traditions chevaleresques. Comme signe distinctif des fonctions ou de la hiérarchie sociale, le collier, comme tant d'autres choses, s'est complétement démocratisé, et des grands de l'État il est arrivé aux huissiers des Chambres législatives et aux appariteurs des Facultés.

autre époque, les objets servant à la parure ou à l'équipement n'ont atteint ce degré de luxe et d'élégance. Les épées devinrent, comme celle que nous donnons ici, de véritables bijoux (1).

Les bagues, nos 4 et 5 de la planche C, rappellent, par leur forme massive, les bagues et les anneaux romains, et cette forme s'explique par l'usage primitif de ces bijoux, qui servaient à sceller les actes et à leur donner un caractère d'authenticité. Comme signe symbolique, l'anneau a joué un grand rôle au moyen âge. C'était un emblème de reconnaissance, un emblème d'union, et c'est par ce motif que l'on plaçait un anneau aux doigts des nouveaux époux; cet anneau se portait au quatrième doigt, parce que l'on croyait qu'une veine de ce doigt correspondait avec le cœur.

ORFÉVRERIE CIVILE. — JOAILLERIE.

(Planche D.)

HANAP. — HORLOGE DE CABINET. — BAGUES DU XVIe SIÈCLE.

Les nos 1 de cette planche représentent un hanap et son couvercle. Nous avons déjà parlé de cette espèce de vase dans notre *Introduction générale*, page 303, et aux détails que nous avons donnés précédemment, nous ajouterons, d'après M. le comte de Laborde, que le hanap paraît avoir été d'ordinaire un vase d'honneur réservé au principal convive. Il en est très-souvent question dans les poëmes chevaleresques et les inventaires; ceux qui sont mentionnés dans ces sortes de documents sont ordinairement en métaux précieux et ornés d'armoiries, d'émaux et de figurines. On y rencontre même parfois des sujets complets, et nous citerons comme exemple celui qui se trouve décrit en ces termes dans l'inventaire du duc d'Anjou :

> Un hannap d'argent doré et esmaillé par dehors et dedenz, et siet sur un trépié, et en l'esmail du couvècle par dehors a un ymage de Notre Dame qui tient un enffant, un ange devant lui tenant un sierge, et un bon homme à genoilz, et après ce un pape en siège et un chevalier à genoilz devant lui,

(1) L'épée, cette arme éminemment française, a subi, dans le cours du moyen âge, de nombreuses modifications. Chez les Gaulois et chez les Francs Mérovingiens, l'épée était très-longue et très-massive. Vers le déclin de la seconde race, elle se raccourcit, et ne conserva plus qu'un seul tranchant. Sous Philippe Auguste, elle s'allongea de nouveau, s'effila et reprit deux tranchants, pour se raccourcir, s'alourdir encore. Au xive siècle elle était tellement pesante, qu'on ne pouvait la manier qu'avec les deux mains. La poignée de ces armes était massive, munie d'un lourd pommeau pour faire contre-poids à la lame, et elle n'avait pour toute garde qu'un simple croisillon. La garde, destinée à protéger la main, ne paraît qu'au xvie siècle. L'épée d'escrime ne date que du règne de Louis XIII. Nous n'avons pas besoin d'ajouter que le droit de porter l'épée était exclusivement réservé aux classes nobles.

et un cardinal à sa destre main et un autre à sa senestre. Et après autres ymages de plusieurs contenances, et dessus ycelui couvècle a un petit fretel. Et en l'esmail du dehors du dit hannap a un prestre qui liève Notre Seigneur et plusieurs autres ymages, et par dedens a genz qui chevauchent en alant en déduit, et en l'esmail du fons Eve et Adam, et en l'esmaii, par dedans du couvècle, a un ymage de Notre-Dame et un hermite qui escript : Gaude Virgo, et tient sa main senestre devant son visaige. Et est l'esmail du trépié dudit hennap semé de petit oisiaux, au milieu desquelz a un homme qui tient un arc de Turquie en sa main.

Nous avons dit dans notre *Introduction*, à propos des instruments qui servent à mesurer le temps, que l'invention des ressorts en spirale appliqués aux horloges et aux montres date du XVe siècle, et que par suite de cette invention on rendit, en supprimant les contrepoids, ces meubles beaucoup plus portatifs, et par cela même beaucoup plus commodes. Le résultat immédiat de ce perfectionnement fut d'en multiplier le nombre, et au XVIe siècle on vit paraître sous le nom d'horloges de cabinet de véritables pendules. Ces horloges reçurent les formes les plus diverses; il y en eut des rondes, des carrées, des plates, des cylindriques. On les orna de devises, de riches émaux, d'emblèmes, d'armoiries, et, comme de notre temps, elles représentèrent une foule de sujets inspirés par les idées courantes, la littérature et les modes des époques auxquelles elles furent exécutées. L'inventaire de Charles-Quint mentionne des horloges représentant l'histoire d'Hercule, ce qui sans doute était une allusion à la puissance et à la force du roi d'Espagne; nous voyons par le même document, que ce grand prince avait toujours dans sa chambre « un orloge rond et plat, garny d'or, assavoir : le cercle avecq la monstre tenant ensemble, ayant ledit cercle deux testes et ung annelet pour pendre, avec deux platines d'or, l'une servant pour couvrir la monstre où est un enffant esniellé, et l'autre, qui sert pour le fond, esniellé d'aucuns personnages et bestes où est escript : *omnibus idem*, toute ladite garniture d'or pesant, sans l'orloge et mouvement de fer et sans le cercle de cuivre, 1 marcq d'estrelins. »

Les sujets figurés sur l'horloge dont nous donnons ici le dessin, sont de pure fantaisie; cependant la mythologie, dans ce grand siècle de la renaissance, devant toujours se montrer par quelque côté, l'artiste a placé au sommet de son horloge le cheval Pégase.

INTÉRIEUR D'IMPRIMERIE.

(Miniature des chants royaux.)

L'origine de l'imprimerie a donné lieu à de nombreuses dissertations, et il est résulté de la discussion des savants et de l'examen des monuments historiques que l'art de tirer des empreintes graphiques était connu des Chinois à une époque

très-reculée, mais ce fait ne diminue en rien la gloire de Jean Gensfleisch, dit Gutenberg, bourgeois de Strasbourg, qui, en 1445, fit les premières applications de la typographie. L'histoire de cette belle et simple découverte, qui fut le signal de la plus grande révolution scientifique et littéraire des temps modernes, a été trop souvent racontée pour qu'il soit besoin d'y revenir dans cet ouvrage. Nous nous bornerons à dire que la presse ici figurée nous offre le modèle assez exact de cette sorte de machine dans sa forme primitive. C'est une presse à vis, qui agit exactement de la même manière que nos presses à bras (1). L'atelier est au grand complet : c'est d'abord *le pressier* qui serre sa vis ; puis, à la gauche, l'ouvrier qui, après le tirage de chaque feuille, applique, à l'aide d'un tampon, l'encre sur les caractères ; enfin, à droite, un compositeur est assis devant son casier, tandis que deux personnages, l'un en robe rouge et l'autre en robe noire, représentant probablement un auteur et un correcteur, sont occupés à relire les feuilles que l'on vient de tirer.

La découverte de l'imprimerie introduisit dans les titres et les frontispices des livres de notables changements. Sur les premiers feuillets des manuscrits on figurait assez souvent l'auteur offrant son livre à quelque grand personnage. Cette scène, connue sous le nom de *présentation*, disparut dans les ouvrages imprimés : les typographes substituèrent leur personnalité à celle de l'auteur, et placèrent au-dessus de leurs noms, sur le titre, une vignette ou un emblème qui fut pour chacun d'eux une sorte de blason.

BETSABÉ AU BAIN.

(Bibliothèque de l'Arsenal.)

Cette charmante planche est tirée d'un *office de la Vierge* dont aucune indication ne peut faire préciser la date, mais elle appartient évidemment à la première moitié du XVIe siècle. C'est la seule miniature à personnages que renferme le volume, qui est orné à chaque feuillet d'admirables encadrements représentant des

(1) Les perfectionnements dont les presses ont été l'objet de notre temps, remontent à la fin du XVIIIe siècle. Jusque-là, à part quelques améliorations assez secondaires, on ne s'était point éloigné sensiblement de la presse du XVe siècle ; mais en 1790, William Nicholson tenta d'appliquer la mécanique à l'imprimerie. De 1804 à 1814, les essais furent continués avec succès par Kœnig, qui trouva un grand appui auprès du célèbre imprimeur anglais Bensley, et le 28 novembre 1814, le *Times* put annoncer à ses lecteurs qu'ils lisaient pour la première fois un journal imprimé par une machine à vapeur.

fleurs, des fruits et des insectes, peints sur fond d'or. Betsabé, telle que nous la donnons ici, est placée en tête des psaumes de la pénitence, et c'était là, en effet, sa véritable place, puisque la femme qu'elle représente, en entraînant au mal le roi David, lui inspira les chants magnifiques dans lesquels il exprima le repentir de ses fautes. Notre miniature se rapporte au second verset du chapitre IX du deuxième livre des Rois, dans lequel il est dit que David se levant un jour après midi de son lit, alla se promener sur le préau de sa maison, et que de là il vit en face de lui une très-belle femme qui se baignait : *vidit mulierem se lavantem ex adverso, super solarium suum ; erat autem pulchra valde.* On sait quelles furent pour le prophète-roi, les conséquences de cette rencontre ; et comment, après s'être souillé par l'adultère, il se débarrassa d'Uri, l'époux de Betsabé. L'artiste est resté fidèle à la donnée biblique. Betsabé se baigne devant le palais de David, et celui-ci, accompagné d'un de ses serviteurs, la regarde furtivement du haut de la colonnade qui se voit au second plan.

ÉCRIN EN FILIGRANE D'ARGENT.

(Extrait de Kunstwerke und Gerathschaften, etc.)

Ce charmant petit meuble reproduit, dans un style et sous un nom nouveau, les coffrets du moyen âge. On y retrouve dans l'ornementation les capricieuses arabesques de la renaissance ; le filigrane d'argent dont sont faites ses parois est un véritable tissu de métal dont les fils très-déliés sont agencés de manière à former des dessins réguliers. Ces fils sont joints entre eux et fixés sur les parois de l'écrin au moyen d'une soudure très-légère, quoique solide, et disposée de manière à paraître le moins possible.

HANAP DOUBLE FORMÉ DE DEUX COUPES D'AGATE.

Ce beau vase, de fabrique allemande, est plutôt un objet de luxe qu'un ustensile usuel. La pierre dont il est formé était d'un grand usage dans la joaillerie. On l'employait pour faire des coupes, de petits meubles d'ornement et des camées. Ce qui existe de plus précieux dans ce dernier genre, aussi bien pour la grandeur de la pierre que pour la beauté du travail, est l'agate romaine dite *de la sainte chapelle*, qui représente l'apothéose d'Auguste, et qui se conserve aujourd'hui au cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale. Le moyen âge, dans sa pieuse et naïve ignorance, croyait y voir l'image du Christ, et pendant les grandes solen-

nités religieuses, on exposait cette belle pierre païenne à la vénération des fidèles, et on la promenait processionnellement dans Paris.

BRODERIES. — FRANCE, XVIe SIÈCLE.

(Deux planches.)

Ces deux planches, exécutées par M. Seré, ne sont point, comme l'indique le titre donné par ce dessinateur, des reproductions de linges brodés, mais des ornements pouvant servir de modèles pour la broderie, qui ont été empruntés à des documents de diverses sortes. Sur les six modèles ici figurés, trois appartiennent à l'art français, et trois à l'art oriental. Ces derniers portent, sur la planche où sont réunis cinq dessins, les nos 1, 2 et 5. Ils proviennent du livre persan intitulé *Schah-Nameh*, c'est-à-dire *Livre des rois*, dont un magnifique exemplaire est conservé à la Bibliothèque impériale. Cet exemplaire date du XVIe siècle, et l'élégance des manuscrits orientaux de cette époque donne lieu à cette remarque curieuse, que le dessin prend, au moment de la renaissance, un très-grand développement chez les peuples de l'Asie. Tandis que la conquête de Constantinople par les Turcs fait refluer vers l'occident les traditions de l'art antique, et plonge dans la barbarie l'Europe orientale, qui était restée, durant de longs siècles, la gardienne fidèle de ces traditions, l'extrême orient sort tout à coup de son immobilité, et la peinture des manuscrits y atteint un degré de perfection inconnu jusqu'alors. Faut-il voir dans cet essor simultané des arts en Europe et en Asie une simple rencontre du hasard ou une conséquence des rapports qui existaient entre les deux contrées? C'est une question qu'il ne nous appartient pas de décider; nous nous bornerons à signaler le fait, en laissant aux personnes qui s'occupent d'études orientales le soin d'en chercher l'éclaircissement. Nous ajouterons que nous devons la remarque que l'on vient de lire à M. Ernest Renan, l'un de nos écrivains les plus distingués et de nos plus éminents orientalistes. Nous avons eu à plusieurs reprises l'occasion de consulter M. Renan pour l'explication de nos planches, et son vaste savoir a toujours éclairci pour nous les difficultés.

VASE A BOIRE, GRANDEUR DE L'ORIGINAL.

(Tiré de Kunstwerke und Geratschaften, etc.)

Les inventaires du moyen âge et de la renaissance mentionnent à diverses reprises des vases à boire en *forme de bêtes* ou en forme d'hommes. Celui dont nous

donnons ici le dessin, peut faire juger des étranges fantaisies auxquelles se livraient parfois les ouvriers et les artistes chargés d'exécuter ces sortes d'objets. La commodité des buveurs était, sans aucun doute, ce dont on se préoccupait le moins ; la faible contenance de la coupe où l'on versait le liquide nous fait croire que le vase dont nous reproduisons le dessin, était plutôt un objet d'ornement qu'un ustensile usuel.

PAYSANNES. — CHAMBRIÈRE DE SAUMUR.

Avant de donner quelques explications sur cette planche et sur les deux suivantes, nous devons remercier d'abord le savant bibliothécaire de la ville de Rouen, M. Pottier, qui a bien voulu nous fournir des renseignements exacts et précis. Ce savant a publié un excellent texte explicatif dans les *Monuments français inédits* de Willemin, au moment où le moyen âge était encore peu étudié chez nous, et nous sommes heureux de rendre un témoignage public de l'estime que nous inspirent les travaux d'un érudit qui nous a montré la voie.

Les trois figures ci-dessus indiquées sont tirées d'un recueil de la collection Leber, conservée à la bibliothèque de Rouen. Ce recueil, coté au catalogue de cette collection sous le n° 6116, forme trois volumes in-4°. — C'est, dit M. Pottier, une collection de dessins miniaturés exécutée pour M. de la Mésangère, principalement d'après les cartons de Gaignières, conservés à la Bibliothèque impériale. Nos trois figures portent dans la collection Leber, en les prenant de droite à gauche, les n°s 192, 193, 194. La première (à droite) est qualifiée : *Chambrière de Saumur*, 1584 ; — la seconde (celle du milieu) : *Paysanne*, 1584 ; — la troisième (à droite) : *Paysanne d'Anjou*, 1584.

FRANCE, XVIe SIÈCLE. — PÊCHEURS ET MARINIERS.

Ces figures ont déjà été publiées dans l'ouvrage de Willemin, précédemment cité, t. II, p. 247. Dans cet ouvrage, elles portent pour titre : *Bateliers et batelières de la ville du Pont-de-l'Arche, en Normandie, tirés d'un vitrail exécuté dans l'église de cet endroit, vers la fin du règne de Charles IX*. Langlois, dit M. Ferdinand de Lasteyrie, dans l'*Histoire de la peinture sur verre*, pl. 85, a donné l'ensemble de la composition qui représente, suivant le titre de cette planche, les habitants de la ville du Pont-de-l'Arche requis pour faire franchir le pont à un bateau chargé. M. Seré a fait à cette planche quelques modifications regrettables.

FRAGMENT D'UN VITRAIL DE SAINT-GODARD D. ROUEN.

Ces deux figures sont empruntées à une magnifique verrière représentant l'arbre de Jessé, qui termine au levant le collatéral méridional de l'église de Saint-Godard. Ce sont les deux prophètes, placés à la rangée inférieure, qui accompagnent, à droite, la figure de Jessé ; deux autres font pendant à gauche. Comme nous n'avons eu aucune participation soit au choix, soit à l'exécution de ces figures, nous en laissons l'entière responsabilité aux personnes qui les ont publiées.

SAINTE ÉLISABETH DE HONGRIE.

La statue dont nous donnons ici le dessin est en bois peint et doré. Elle provient, dit-on, de la chapelle dédiée à la sainte qu'elle représente, dans l'église de Saint-Sébald, de Nuremberg, et fait partie de la collection de la princesse Czatoriska. Quelques personnes l'ont attribuée à Albert Durer, mais c'est là une supposition que semble démentir la date de 1545, inscrite sur l'un des livres que tiennent les enfants placés au pied de la sainte, cette date étant postérieure de dix-huit ans à la mort de Durer. Sainte Elisabeth, ici figurée, était fille du roi André II. Née en 1207, elle épousa en 1221 le landgrave de Thuringe, Louis IV, *dit le Saint*. Restée veuve en 1227 avec trois jeunes enfants, elle fut dépouillée de la régence par son beau-frère, Henri Raspen, sous prétexte qu'elle avait dépensé en aumônes toutes les ressources de l'État, et elle se retira à Marpurg, où elle mourut sous l'habit du tiers ordre de saint François, en 1231. Elle a été canonisée en 1235. Sainte Élisabeth, dans la statue dont nous reproduisons le dessin, paraît faire une lecture pieuse et enseigner à des enfants les vérités de la religion.

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

L'art de la renaissance, a dit M. Henri Martin, était parvenu, en France, à son apogée avec Cousin et Goujon, Delorme et Lescot ; bien moins puissant et moins durable que cet art du moyen âge qu'il avait détrôné, il allait redescendre la pente fatale; l'art éclos et nourri à la cour des Valois, devait descendre au tombeau avec les Valois (1). » Cette remarque est fort juste, mais il convient d'ajouter que si le xviie siècle est inférieur au siècle précédent, sous le rapport de l'architecture et de la sculpture, il ne lui cède en rien, quoi qu'on en ait dit, pour tout ce qui se rapporte aux autres branches de l'art. Comme toutes les époques signalées par un grand mouvement littéraire, le règne de Louis XIV a vu se développer parallèlement à ce mouvement, une activité féconde dans les sciences, les arts et l'industrie, qui se sont prêté un mutuel secours.

Ce magnifique essor avait été dignement préparé par Richelieu, mais la gloire du grand ministre s'est perdue dans la gloire du grand roi (2). Nous allons présenter ici, dans un résumé rapide, en commençant par la peinture, l'histoire des principales branches de l'art au xviie siècle, et celle de l'industrie dans ses rapports avec le sujet qui nous occupe.

(1) *Histoire de France*, 1847, in-8, t. IX, p. 647.

(2) Voir sur la protection accordée aux beaux-arts par Richelieu : J. Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs italiens*, Paris, 1855, in-8, p. 474 et suiv. Parmi les hommes qui secondèrent le plus activement le cardinal, il faut citer Des Noyers, secrétaire d'État de la guerre, qui fit mouler et dessiner les plus beaux bas-reliefs et les plus belles statues de l'antiquité.

Peinture. — Le goût des tableaux, qui avait eu la plus grande vogue pendant le règne de François Ier, fut remplacé en France, sous ses successeurs, par celui des émaux et des ciselures dans le genre italien. Il faut arriver jusqu'à Louis XIII, pour voir chez nous la peinture à l'huile reprendre faveur. Simon Vouet commença la réaction; nommé premier peintre du roi Louis XIII, en 1627, il fut proclamé tout d'une voix le fondateur de l'école française (1). Cette école, jusqu'en 1648, n'eut pour chefs que les maîtres mêmes de l'art; mais à cette date, par la création de l'Académie de peinture, et plus tard par celle de l'École de Rome, elle fut placée sous la direction administrative du gouvernement, et cette direction étendit sur les talents les plus divers une sorte d'uniformité qui comprima l'essor des génies originaux. Eustache Lesueur et Nicolas Poussin, qui appartiennent par leurs œuvres capitales, la jeunesse et la maturité de leur talent, à la première moitié du siècle, sont les représentants les plus illustres de ce que nous appellerons l'école des maîtres et de la libre inspiration. Contemporains de Corneille, ils ont quelque chose de sa grandeur et de sa simplicité, et la *Mort de saint Bruno*, forme le pendant de *Polyeucte*. Ces deux grands artistes, en tenant le milieu entre l'art grec et l'art italien, ont uni la beauté à la vérité et assuré de leur temps la suprématie à la France. A partir de 1648, à part Jean Jouvenet et Claude Lorrain, les peintres français relèvent à peu près tous de l'école académique, dont *le prince et le chef*, c'est le mot de l'époque, fut Charles Lebrun (2). En étudiant le caractère de cette dernière école, on y retrouve — on l'a dit justement avant nous — l'influence personnelle du grand roi, qui poussait parfois le sentiment de la grandeur jusqu'à l'excès, et faisait dégénérer la noblesse en pompe théâtrale. Tout y prend un caractère majestueux qui frappe et qui éblouit; mais la nature disparaît devant cette majesté, et les artistes sacrifient beaucoup trop souvent à l'apparat et à l'effet. Du reste, quoi qu'il en soit de cette critique, il y a là un ensemble de productions éminentes, qui offrent, mais à un degré notablement inférieur, les mêmes qualités que la littérature, c'est-à-dire la sagesse, la correction et l'étude sévère et patiente. Philippe de Champagne, les deux Mignard, Lebrun, sont à la peinture ce que Racine et Boileau sont à la poésie, et l'épître sur *le Passage du Rhin* sem-

(1) Vitet. *Études sur les beaux-arts*. Paris, 1851, t. I, p. 142.

(2) Voici, rangés chronologiquement, d'après la date de leur mort, les noms des peintres français les plus remarquables du XVIIe siècle, et ceux des artistes étrangers les plus célèbres qui, à la même époque, ont travaillé soit en France, soit pour la France : Jean de Boullongne, 1634. — Rubens, 1640. — Simon Vouet, 1640. — Eustache Lesueur, 1655. — Stella, 1657. — Claude Lorrain, 1682. — Charles Lebrun, 1690. — Van der Meulen, 1690. — Pierre Mignard, 1695. — Jean Jouvenet, 1717.

ble donner le ton aux artistes, en même temps que Lebrun donne la consigne de l'étiquette.

Les paysages historiques, les sujets religieux, les portraits, les siéges et les batailles du temps, sont les sujets le plus en vogue au XVIIe siècle. Les allégories mythologiques jouissent aussi d'une grande faveur, mais elles ne sont le plus souvent qu'un prétexte pour les flatteries à l'adresse du Roi, qu'on représente tour à tour sous la figure des dieux de l'Olympe ou des princes les plus célèbres de l'histoire ancienne.

Suivant la juste remarque de M. Ciappori, qui cette fois encore nous a donné de très-utiles renseignements, la décoration atteint, sous Louis XIV, un très-grand degré de perfection. Lebrun excellait particulièrement dans ce genre de travail, et on peut juger de son mérite par la galerie d'Apollon, qu'il a peinte au Louvre, par quelques parties du palais de Versailles, et par l'hôtel Lambert, qu'il a décoré avec Lesueur. Il entendait parfaitement l'emploi de l'or pour l'ensemble d'une décoration, ce qui donne un grand relief au coloris des figures et des ornements, et il a obtenu par ce moyen de merveilleux effets.

Au moment où des peintres et des graveurs tels que Poussin, Lesueur, Philippe de Champagne, Lebrun, Mellan, Édelinck, portaient si haut la gloire de l'art, au moment où la typographie produisait de véritables chefs-d'œuvre, les manuscrits devaient nécessairement se trouver relégués au second plan. Aussi les voyons-nous devenir de plus en plus rares. Cependant, il existe encore du temps de Louis XIV quelques beaux volumes ornés de peintures sur vélin. Ces peintures, d'une exécution vigoureuse, mais d'une couleur fausse, sont encadrées dans des ornements en or d'un style un peu lourd. Quant aux pages écrites à la main, elles sont d'une correction et d'une pureté admirables, et jamais la calligraphie française n'a rien produit d'aussi parfait. Ces pages sont assez souvent encadrées de dessins qui représentent des amours, des fleurs et des fruits. Les lettres ornées ne se rencontrent plus que très-rarement, et leur ornementation ne se compose que de simples arabesques dorées. Nous mentionnerons encore, parmi les œuvres artistiques qui méritent d'être signalées, les dessins au crayon rouge, les dessins au bistre et les portraits aux trois crayons.

GRAVURE. — A côté des peintres se place, au XVIIe siècle, une foule de graveurs sur cuivre, dont le talent n'a jamais été dépassé depuis. L'impulsion est donnée en France par Melan, né en 1598. Comme Lesueur et Nicolas Poussin, Mellan appartient à l'école de la libre inspiration. Dessinateur éminent, il travaille d'après ses propres compositions. Chez lui, la véritable grandeur s'allie à la simplicité, à

la fécondité, et son œuvre ne compte pas moins de neuf cents pièces. Nous trouvons après lui, en suivant l'ordre chronologique de la naissance : François de Poilly, 1622 ; — Nanteuil, 1630 ; — Sébastien Leclerc, 1637 ; — Gérard Audran, l'un des plus grands artistes de la gravure sur cuivre, 1640 ; — Édelinck, 1649 ; — Bernard Picart, 1663 ; — Drevet, 1664. Dans cette branche de l'art, la France au XVIIe siècle, tient incontestablement le premier rang en Europe.

La gravure en médailles fit les mêmes progrès que la gravure sur cuivre. C'est à Jean Varin, né en 1604, que revient l'honneur d'avoir accompli ces progrès. Nommé garde-général des monnaies, il fut chargé, en 1638, de la refonte d'une partie des monnaies d'or et d'argent, et non seulement il grava lui-même les nouveaux poinçons, mais il imagina en outre, pour frapper les pièces, des procédés supérieurs à ceux qu'on avait employés jusqu'alors. On lui doit la suite des médailles exécutées pour perpétuer le souvenir des principaux événements du règne de Louis XIII (1). Après la mort de ce prince, il conserva la direction des monnaies, et lorsqu'en 1663 Colbert eut fondé l'Académie des inscriptions et belles-lettres, qui eut pour mission d'immortaliser par des médailles et des devises la gloire de Louis XIV, Varin fut chargé d'exécuter l'histoire métallique du règne de ce grand prince, et il y travailla jusqu'en 1692, époque de sa mort. Cette histoire est représentée par trois cent dix-huit médailles frappées entre les années 1638 et 1723 (2).

La gravure sur pierre, qui avait produit, à l'époque de la renaissance, d'admirables chefs-d'œuvre, fut cultivée sous Louis XIV, avec beaucoup de succès. On possède de cette époque de très-beaux camées, faits sur des sardoines ou des agates-onyx, qui sont, on le sait, des pierres à plusieurs couches de couleurs variées. Les figures sont taillées dans la partie blanche, tandis que la partie colorée en brun sert de fond au sujet. La ciselure sur métaux fut aussi pratiquée par d'éminents artistes, entre autres par Pierre Germain, qui fut chargé par Louis XIV de ciseler les tables d'or que ce prince destinait à la couverture du recueil de ses conquêtes.

Architecture. — L'époque de Louis XIII est marquée, en France, par un grand nombre de constructions civiles, et c'est seulement à cette époque que l'on com-

(1) Varin avait exécuté, dans de petites proportions, le buste en or du cardinal de Richelieu. Ce chef-d'œuvre n'est point parvenu jusqu'à nous.

(2) Voir *Médailles sur les principaux événements du règne entier de Louis le Grand, avec des explications historiques*. Paris, imprimerie royale, 1723, 1 vol. in-fol.

mence à distribuer d'une manière commode l'intérieur des appartements. C'est de Mme de Rambouillet, dit Tallemant des Réaux, que l'on a appris à mettre les escaliers à côté pour avoir une grande suite de chambres, et à faire des portes hautes et larges vis-à-vis les unes des autres. Les habitations gagnèrent beaucoup sous le rapport du confortable, mais la partie artistique resta bien au-dessous de ce qu'elle était dans les édifices antérieurs à Henri IV. L'ornementation splendide de la renaissance disparut complétement, et l'élégance fut sacrifiée à l'appareil monumental. L'architecte le plus célèbre de cette époque fut Lemercier, qui donna le plan du Palais-Royal, et commença la Sorbonne, en 1627. En arrivant à *l'intendance des bâtiments*, qui devint bientôt *la direction des beaux-arts*, Colbert imprima aux constructions une grande activité.

Voici ce qu'il écrivait à Louis XIV : « Rien ne marque davantage la grandeur et l'esprit des princes que les bâtiments, et toujours la postérité les mesure à l'aune de ces superbes machines qu'ils ont élevées pendant leur vie. » Le grand roi, dit avec raison M. Chéruel, n'était que trop disposé à suivre ces conseils. Comme toujours, il trouva des hommes capables de seconder ses goûts et ses vues, et grâce à Lenôtre, à Mansart, à Perrault, on vit s'élever Versailles, Marly, Trianon, embellis de leurs jardins magnifiques; la colonnade du Louvre, les Invalides, la maison de Saint-Cyr, les bâtiments de la place Vendôme et des Victoires, etc. Ici encore, ce qui domine c'est le grandiose de l'ensemble, la symétrie majestueuse, la régularité des lignes. On sent dans la disposition même des pierres, dans la distribution géométrique des jardins, dans la taille des arbres, l'influence d'un despotisme intelligent qui ne laisse rien aux caprices de la fantaisie, règlemente chaque détail, et plie toutes choses aux lois d'une inflexible unité.

Sculpture. — Les grandes traditions des sculpteurs de la renaissance se prolongèrent au delà du règne de Henri IV, et le XVIIe siècle fut brillamment inauguré, par Jacques Sarrazin, auteur des belles cariatides du Louvre, qui sont justement considérées comme l'un des plus beaux morceaux exécutés en France ; mais à la mort de cet artiste, le mauvais goût et l'exagération qui se faisaient sentir jusqu'en Italie, exercèrent chez nous une funeste influence. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que sous le règne de Louis XIV, les sculpteurs comme les architectes furent soumis à la discipline administrative, et que la plupart du temps ils durent renoncer à leur inspiration personnelle pour travailler d'après les dessins de Lebrun. Deux artistes seulement, parmi ceux qui jouissaient d'une considération notoire, Théodon et Pierre Puget échappèrent aux entraves académiques, et par le

libre développement de leurs facultés personnelles, se placèrent au premier rang parmi leurs contemporains. Quoi qu'il en soit de la critique que nous avons faite plus haut, et sans parler de Sarrasin et de Puget, qui sont tout à fait hors ligne, Girardon, Nicolas Coustou, Coysevox, Dujardin, Lepautre, Lemoyne, occuperont toujours une place honorable dans l'histoire de l'art.

TAPISSERIE. — En 1627, Louis XIII avait établi près de Chaillot, sous le nom de *Manufacture de la Savonnerie*, une fabrique de tapis fort importante. En 1667, Colbert acheta cet établissement pour en faire la *Manufacture des meubles de la couronne*. Elle fut placée d'abord sous la direction de Lebrun, et ensuite sous celle de Mignard. Cette fabrique, qui fut transportée ailleurs sous le nom de *Manufacture des Gobelins*, produisit des tapisseries figurées de la plus belle exécution, qui servaient dans l'origine à décorer les résidences royales, tandis que Beauvais et Aubusson fabriquaient des tapis moins somptueux destinés au commerce. Les principaux événements du siècle de Louis XIV, les tableaux consacrés par les peintres à la gloire de ce prince, ainsi que les flatteries allégoriques inventées par l'admiration qu'il inspirait à la France entière, furent reproduits sur les tapisseries des Gobelins. L'édit de création porte : « que le surintendant des bâtiments et le directeur sous ses ordres tiendront la manufacture remplie de bons peintres, maîtres tapissiers, orfèvres, fondeurs, graveurs, lapidaires, menuisiers en chêne, teinturiers, etc. » C'était donc en réalité une véritable école d'arts et métiers qu'avait voulu fonder Colbert, et cette école exerça sur les industries somptuaires une très-grande influence ; mais comme tout s'y faisait d'après les ordres et les dessins de Lebrun, il en résulta, dans ces industries elles-mêmes, une certaine uniformité. « De même, dit M. Henri Martin, que l'on reconnaît les meubles, les vases, l'orfévrerie, tout l'ornementisme du XVIe siècle, aux brillantes fantaisies, à l'infinie variété de l'imagination ; de même le siècle de Louis XIV se reconnaît à la noblesse, à l'ampleur de la forme, à un certain mélange de richesse et de gravité, dégagé de ce qu'il y avait d'un peu lourd dans le goût de Henri IV et Louis XIII. » Cette remarque s'applique exactement aux meubles, à la bijouterie et aux divers objets de luxe du XVIIe siècle.

AMEUBLEMENT. — ORFÉVRERIE. — INDUSTRIES DIVERSES. — Nous avons déjà parlé dans notre *Introduction générale*, à la fin du chapitre concernant *les maisons et les meublés*, de la révolution économique qui s'accomplit sous le règne de Louis XIV (1),

(1) Voir à ce sujet l'article que nous avons publié dans la *Revue contemporaine*, n° du 15 novembre 1856, sous ce titre : *L'or, l'argent et le luxe à Paris, sous Louis XIV*.

et des beaux meubles qui se répandirent alors dans toutes les classes de la société. Nous allons ajouter ici quelques détails qui montreront combien était intime à cette époque l'alliance des arts et de l'industrie.

L'orfévrerie que nous avons vue si riche et si brillante du moyen âge, si élégante à l'époque de la renaissance, se montre encore très-splendide sous Louis XIV. Les productions le plus remarquables sont dues à Claude Ballin. Cet artiste, né en 1615, commença par travailler pour Richelieu, qui lui acheta quatre grands bassins d'argent, pesant soixante marcs chacun, et sur lesquels étaient figurés les quatre âges du monde. Ce fut lui qui cisela la première épée et le premier hausse-col que porta Louis XIV; il fit aussi pour ce prince une foule d'objets d'ameublement, car on sait que la plus grande partie du mobilier de Versailles était en argent massif; c'étaient des tables, des tabourets, des guéridons, des candelabres, des toilettes, des lustres, des caisses d'orangers, et jusqu'à des balustrades de lit; deux de ces balustrades pesaient sept mille cent quatre-vingt-cinq marcs. Postérieurement à Claude Ballin, la plupart de ces précieux objets furent exécutés sur les dessins de Lebrun; mais en 1689 et 1690, Louis XIV, à bout de ressources, fit fondre cet admirable mobilier, que nous ne connaissons aujourd'hui que par l'inventaire dressé au moment de la fonte (1), et par quelques dessins de Lebrun, qui en avait tracé le modèle. Ce grand luxe du roi fut imité par ses sujets. Sans parler de l'orfévrerie de table, on trouvait dans bon nombre de maisons bourgeoises des casseroles, des soufflets, des grils, des chenets, des encadrements de cheminées en argent.

L'ameublement répondait de tous points à la richesse de l'orfévrerie. Les appartements, décorés de tapisseries à fleurs d'or et d'argent, étaient garnis de guéridons et de fauteuils d'ébène massif à pieds dorés, de commodes à lourdes poignées d'argent, de bureaux en bois d'olivier, de meubles divers incrustés d'ivoire et d'écaille. L'ébénisterie et la marqueterie atteignirent un degré de perfection jusqu'alors inconnu, sous les mains habiles d'André-Charles Boule, né à Paris en 1642, mort dans cette ville en 1730 (2). Ce grand artiste, en combinant avec un goût exquis les différents bois de l'Inde et du Brésil, en les ornant de cuivre doré, d'ivoire ou d'écaille, reproduisit sur les meubles des fleurs, des fruits, des animaux, des paysages, des chasses, des batailles. L'élégance sévère des formes s'unissait, dans ses travaux, à la beauté des détails, et le genre qu'il a crée, après avoir servi de modèle à la France entière, est resté classique en gardant son nom.

(1) Cet inventaire est conservé aux Archives impériales, sous le n° K. K. 362.

(2) Voir, sur Boule, *Archives de l'art français*, liv. du 15 sept. 1856.

Toutes les branches de l'industrie prirent le même essor. Les carrosses furent décorés de peintures et d'application d'or en feuilles. La peinture sur émail reproduisit les portraits de Mignard et les tableaux de Lebrun. La porcelaine s'embellit des couleurs les plus variées, et tous les ans Louis XIV achetait pour environ huit cent mille livres de tous les ouvrages de goût que l'on fabriquait dans le royaume pour en faire des présents. C'est ainsi que dans ce grand siècle la littérature, l'art et l'industrie ont marché de front; jamais on n'a trouvé dans l'histoire une pareille phalange d'hommes éminents dans tous les genres réunis dans un même siècle, et ce sera la gloire impérissable de Louis XIV de s'être déclaré leur protecteur, et d'avoir convié la nation tout entière à travailler à la gloire de son règne et à la prospérité du pays.

BIJOUX, PLANCHE III, XVIe ET XVIIe SIÈCLES.

(Collection de M. Le Carpentier.)

Outre les collections de l'État, qui sont librement accessibles à tous les visiteurs, Paris possède un grand nombre de collections particulières souvent inconnues du public, et, parmi ces dernières, il en est quelques-unes qui renferment des monuments archéologiques du premier ordre. Nous citerons comme l'une des plus remarquables celle de M. Le Carpentier, et nous nous empressons de remercier ici cet amateur distingué, qui a bien voulu nous autoriser à publier quelques-unes des pièces de son beau musée. Voici l'explication de la planche ci-dessus :

1. Croix en argent émaillé. Cette croix, d'une exquise élégance, nous paraît dater du commencement du XVIe siècle. Elle a servi de reliquaire et contenu très-probablement des morceaux de la vraie croix. A droite et à gauche du Christ, se trouvent deux rois nimbés, que nous croyons être Charlemagne et saint Louis. Au revers est figuré le baptême du Christ. — 2. Chapelet dixain, présumé du temps de Henri IV. A l'extrémité est suspendu l'ordre du Saint-Esprit. Les grains du Chapelet, marqués de fleurs de lis et de la lettre H, sont en ivoire piqué de points d'or. — 3. Busc de femme en argent doré qui se portait par-dessus le corsage. — 4. Médaillon d'or enrichi d'émeraudes, représentant sainte Geneviève avec la palme et l'agneau. — 5. Le Christ sur les genoux de sa mère. Bois sculpté avec ornements d'or émaillé, XVIe siècle. — 4. Médaille d'un huissier des palais royaux du temps de Henri II ou de Henri III. — 7. Reliquaire portatif en filigrane d'argent. — 8. Décoration de l'ordre de Malte. — 9. Cœur à parfums, XVIIe siècle.

ÉQUIPEMENT MILITAIRE. — ARMES DIVERSES, XVIe ET XVIIe SIÈCLES.

(Collection de M. Le Carpentier.)

Les nos 1, 2, 3 et 5 représentent, dans son ensemble et ses détails, l'un des plus affreux instruments de torture qu'ait mis en usage la méchanceté des hommes.

Cet instrument est connu sous le nom de *poire d'angoisse*. Suivant l'auteur de l'*Inventaire général de l'histoire des Larrons*, publié en 1555, la *poire d'angoisse* a été inventée par un voleur nommé Palioli, qui en fit exécuter le premier modèle par un serrurier parisien. « C'était, dit l'auteur que nous venons de citer, une sorte de petite boule de fer, qui, au moyen de ressorts intérieurs, venait à s'ouvrir et à s'élargir, en sorte qu'il n'y avait moyen de la refermer ni de la remettre en son premier état qu'à l'aide d'une clé faite expressément pour ce sujet. » Lorsque Palioli allait commettre quelque vol, il forçait ses victimes à lui livrer l'argent qu'elles tenaient caché chez elles, en leur introduisant par force la poire d'angoisse dans la bouche; il lâchait les ressorts, et elles se trouvaient ainsi à demi-suffoquées jusqu'à ce qu'elles eussent satisfait à ses demandes. Le n° 2 nous montre la *poire d'angoisse* fermée, et le n° 5 nous la montre ouverte; le n° 3 est la clef qui servait à l'ouvrir. Viennent ensuite :

4. Hallebarde du temps de Charles IX. Le portrait de ce prince se trouve sur le bouton doré qui se voit à l'extrémité inférieure de la tige de fer. La lame est carrée, et sur l'un des côtés du carré on lit :

J'ayme trois choses de bon cœur :
Les armes, l'amour et l'honneur.

6. Clef servant à armer une carabine et en même temps à l'amorcer. — 7. Arbalète à bascule. Cette arme, très-élégante, se manœuvre au moyen d'un système particulier; quand on veut armer l'arc, c'est-à-dire le tendre, on fait avancer, au moyen d'un ressort, une tête de lion qui se trouve sur la tige. Ce lion prend dans sa gueule la corde de l'arc; alors par un second mouvement, on ramène le lion en arrière et la corde qu'il a saisie vient se placer sur la détente. — 8. Sabre à lame plate, du XVII[e] siècle, poignée en fer travaillé. — 9. Carabine de chasse du temps de Louis XIV; cette carabine porte une batterie à mèche à double détente. — 10, 12, 13. Couteaux de chasse à manches d'ivoire du XVI[e] siècle. — 11. Couteau de chasse du temps de Louis XIV, à manche de corne; la lame porte plusieurs inscriptions, entre autres celle-ci :

Tu furiæ cedas, cedendo victor abibis.

14. Couteau de chasse avec son fourreau; ce fourreau est garni au-dessous de la poignée d'une trousse de veneur dans laquelle était placée, avec divers petits instruments servant pour la curée ou pour les soins à donner en chasse aux chiens ou aux chevaux, une espèce de petite toise en cuivre avec laquelle on mesurait les cornes des cerfs. — 15. Cheval de frise. Cet instrument en fer est disposé de manière, quand on le jette par terre, à présenter toujours une pointe en l'air; on s'en est servi longtemps à la guerre contre les attaques de la cavalerie.

COFFRET ET INSTRUMENTS DE MUSIQUE. XV[e], XVI[e] ET XVII[e] SIÈCLES.

(Collection de M. Le Carpentier.)

Le n° 1 représente une vielle qui paraît avoir appartenu à Catherine de Médicis. On y voit en effet, avec les armes de France et le chiffre de Henri II, les C

croisés qui sont le monogramme de cette princesse. La table est ornée de deux rosaces à jour et de scènes de chasse. Sur le dos se trouvent les armes de France, en champ d'azur, entourées, les unes d'un collier de l'ordre de Saint-Michel, les autres d'un semblable collier au-dessus duquel est gravé, sur le bois, le collier du Saint-Esprit. Cette vielle, doublement précieuse sous le rapport de l'art et de la provenance, a une longueur de 0,56. Elle a été retrouvée sous Louis XVI, chez un luthier nommé Hurel, par le chevalier de Mesmon; elle a ensuite appartenu à Marie-Antoinette, et plus tard à la famille d'Orléans. Le clavier a été refait à neuf par Louvet. — 2. Mandoline italienne, portant au dos les figures des trois déesses, et sur le manche la tête de la Discorde. — 3. Flûte. — 4. Pochette donnée à son maître à danser par le grand dauphin, fils aîné de Louis XIV, né en 1661. — 5. Coffret en bois sculpté du XVe siècle.

LE NID D'ALCYONS. — LES JEUX DU THÉATRE.

(Bibliothèque impériale, suppl. français, nº 2293.)

Ces deux allégories sont tirées d'un volume manuscrit orné de gouaches sur papier et sur vélin, intitulé : *Devises pour les tapisseries du roy, où sont représentés les quatre éléments et les quatre saisons de l'année.* Sur le frontispice se trouve un avertissement qui explique à quelle occasion les devises, ainsi que les miniatures, ont été composées. Nous en extrayons le passage suivant, qui montre à quel point Louis XIV était admiré et flatté :

« Le dessin de cette tapisserie étant de louer le roi d'avoir donné la paix à ses peuples, on a cru qu'ayant représenté dans les tableaux du milieu les grands effets que l'on en doit attendre, et le renouvellement qu'elle doit produire dans les éléments, ce serait un ornement convenable de mettre dans les bordures de ces tapisseries des devises qui louassent Sa Majesté des vertus principales qui éclatent en son auguste personne, et qui plus que toutes les autres ont contribué au grand ouvrage de la paix : ces vertus sont la piété, la magnanimité, la bonté et la valeur. »

Chacune des miniatures que renferme le volume est ornée, comme celles que nous donnons ici, d'une devise latine; mais elle porte en outre à la partie supérieure de la page quelques lignes d'explication, et à la partie inférieure six ou huit vers français qui offrent le commentaire poétique du dessin et de la devise latine dont il est orné. Ainsi, au-dessus de la miniature que nous avons intitulée *le Nid d'alcyons*, on lit :

« Pour les bastiments, divertissement dans la pièce la *Saison de l'esté*. Un alcyon bâtissant son nid sur la mer qui se tient calme pour ne pas troubler un bâtiment si merveilleux, avec ce mot : *Miratur na-*

tura silens, pour exprimer la beauté des bastiments du roy, qui est telle qu'il semble que toute l'Europe ne se soit tenue en paix, lorsque Sa Majesté a recommencé d'y faire travailler, que pour en admirer mieux la structure surprenante et incomparable. »

Au-dessous de la miniature on lit ces vers :

Lorsque de l'édifice où je dois habiter
Et que le temps doit respecter,
J'entreprends la structure à nulle autre pareille,
La nature s'impose une profonde paix,
Pour mieux considérer l'incroyable merveille
Des bâtiments que je me fais.

Ces vers sont signés Perrault, et c'est lui qui, avec Cassagnes et Charpentier, a composé toutes les poésies que renferme le volume. Quant aux miniatures, elles sont signées Bailly, et elles se distinguent par une richesse de détails et une finesse d'exécution qui rappellent les œuvres les plus parfaites du moyen âge. Nous n'avons pas besoin d'ajouter qu'il n'est point vrai que les oiseaux nommés alcyons bâtissent, comme on le voit dans notre planche, des nids flottants sur les eaux de la mer. C'est là une légende qui nous a été transmise par l'antiquité, et dont Ovide nous donne l'explication dans la fable de *Ceyx et Alcyone.*

La miniature que nous avons intitulée *les Jeux du théâtre* porte en suscription l'inscription suivante :

« Pour les ballets et comédies, divertissement dans la pièce de la saison d'hyver, un amphithéâtre avec ces mots : *Deliciæ populi.* Le peuple romain aimait tellement les spectacles, qu'on peut bien dire qu'ils en faisaient leurs plus grandes délices : comme l'on peut aussi les comparer à un bon prince, tel que Sa Majesté, qui fait les plus chères délices de son peuple. »

Le peuple m'aime avec tendresse ;
Ne me voit qu'avec allégresse,
Et par mille applaudissements
Qui de la passion sont d'assurés indices
Me fait connaître à tous moments
Que je suis de son cœur les plus chères délices.

Les tapisseries exécutées d'après les deux dessins dont nous venons de parler se sont conservées jusqu'à nos jours. Outre les sujets allégoriques à la gloire de Louis XIV qui sont sortis de la manufacture des Gobelins, cet établissement a fabriqué un grand nombre de tapisseries que nous appellerons historiques, et qui

offrent la reproduction des tableaux destinés à perpétuer le souvenir des principaux événements du XVIIe siècle (1).

LE ROI LOUIS XIV. — LE TRIOMPHE DE LA FRANCE.

(Bibliothèque impériale, suppl. français, n° 2142.)

Ces deux miniatures sont tirées du recueil intitulé : *les Campagnes de Louis XIV.* Ce recueil est composé de plans représentant des siéges, des batailles, des marches ; chacun de ces plans est orné de petites figures allégoriques placées à l'un des coins, et il est en outre accompagné d'un texte qui reproduit, avec les mots d'ordre, les détails des principales opérations militaires. Le portrait de Louis XIV se trouve en tête du volume qui contient la campagne de 1676. A part les victoires navales de Duquesne et de d'Estrées, cette année 1676 ne fut signalée par aucun fait de guerre éclatant ; tout se borna à des marches, à des contremarches, à l'attaque ou à la défense de quelques villes, à la prise de Condé et de Bouchain, et c'est probablement l'une de ces deux dernières places que l'artiste a représentée dans le fond de notre miniature.

Les portraits de Louis XIV sont très-nombreux et peuvent se partager en deux classes distinctes, offrant, l'une, ce prince en costume historique, l'autre en costume héroïque, comme sur notre planche. Ce costume est celui des empereurs romains, et c'est à partir du XVIe siècle que l'on voit reparaître ce dernier mode de représentation, comme une conséquence de la renaissance classique. Mais ce n'est point seulement en empereur romain que Louis XIV est figuré. Aux yeux de ses contemporains, il n'avait rien à envier aux maîtres tout puissants du monde antique, et pour l'élever au-dessus de l'humanité, ses admirateurs se rejetèrent dans le paganisme, et lui décernèrent une sorte d'apothéose, en le représentant en Jupiter, en Hercule et même en Apollon.

La miniature que nous avons intitulée : *le Triomphe de la France*, ne porte point de titre dans la planche à laquelle nous l'avons empruntée, mais il nous semble que c'est bien là le sujet. Placée à la fin d'un volume, comme le dernier épisode d'une campagne victorieuse, cette femme qui revient fortifiée par un nouveau triomphe, *novo redit aucta triumpho*, n'exprime-t-elle point, dans une ingénieuse

(1) Les matières employées dans les tapisseries sont la laine et la soie. Cette dernière leur donne beaucoup de vivacité ; mais les tableaux où elle entre perdent promptement de leur brillant. La plupart des tapisseries du temps de Louis XIV sont exclusivement en laine, et c'est là une des causes de leur belle conservation. L'invention des papiers peints, que l'on appela d'abord papiers de tapisserie, remonte à l'année 1688. Cette invention est due à Jean Papillon, manufacturier à Paris.

allégorie, cette France que le grand roi avait élevée si haut, durant la période ascendante et glorieuse de son règne? Cette couronne murale qu'elle tient à la main n'est-elle pas l'emblème des villes conquises? Ces palmiers, sous lesquels elle est placée, et dont les branches sont la parure de la victoire, ces palmiers ne sont-ils point l'image, pour ainsi dire naturelle et vivante, des arcs-de-triomphe que dressent les peuples reconnaissants sur le passage des princes et des chefs d'armée, au retour des grandes expéditions guerrières? La figure de la France, quoiqu'un peu longue et un peu maniérée, a cependant beaucoup de grâce et de noblesse, et elle se détache bien au milieu de ce paysage d'une simplicité charmante.

ÉQUIPEMENT MILITAIRE, N° 12. — DAGUES OU MISÉRICORDES, POIGNARDS, COUTELAS DE CHASSE.

(Du XIII[e] au XVII[e] siècle.)

La planche que nous donnons ici nous reporte, pour la plupart des objets qui s'y trouvent représentés, à plusieurs siècles en arrière; mais, d'après la méthode de classement que nous avons adoptée, nous plaçons toujours à l'époque la plus rapprochée de nous les dessins qui offrent des monuments de dates différentes, et c'est par ce motif que ces armes se trouvent ici, puisqu'il en est une dans le nombre qui appartient au XVII[e] siècle. Voici les indications :

« Les numéros 1 et 2 sont du XIII[e] siècle.—3, XIV[e] siècle, dague de Guillaume de Venemare, capitaine des Gantois, 1317.— 4, XIV[e] siècle, dague de Jean de Luxembourg, roi de Bohême; ce prince, quoique aveugle, combattit, en 1346, à Crécy, sous la bannière de Philippe de Valois, dont il était l'allié, et trouva la mort sur le champ de bataille. — 5, XIV[e] siècle, dague de Robert, bâtard de Robert de Flandre; d'après son tombeau. — 6, XIV[e] siècle, dague de Pieterkin, bâtard de Louis de Mâle, comte de Flandre. — 7, XIV[e] siècle, dague de Louis de Mâle. — 8, XIV[e] siècle, dague de Jacob Breidels, mort à Bruges, en 1395, d'après un manuscrit conservé dans cette ville, et représentant son tombeau. — 9, XIV[e] siècle, dague représentée dans une miniature de la Bible dite de 1380, conservée dans la bibliothèque de Bourgogne à Bruxelles. — 10, poignard du XVI[e] siècle. — 11, couteau de chasse allemand, du XVI[e] siècle. — 12, dague du temps de Henri II. — 13, dague allemande du XVI[e] siècle, d'après un tableau conservé à Pragues. — 14, épée allemande du XVI[e] siècle. — 15, dague d'un membre de la corporation des mesureurs de grains de Gand, représenté à côté du blason de cette corporation, qui se voit encore aujourd'hui dans cette ville; la date est 1568. — 16, XIV[e] siècle, dague d'un chevalier dans le roman de Lancelot du Lac, à la Bibliothèque impériale de Paris.—17, XIV[e] siècle, couteau de chasse d'un page dans *les Deduiz de la chasse,* de Gaston Phœbus, manuscrit de la Bibliothèque impériale.—18, XV[e] siècle, dague du duc de Bourbon, d'après *les Tournois du roi René.*— 19, XV[e] siècle, épée d'un bohémien d'après une tapisserie du château d'Effiat. — 20, 21, ces deux armes sont tirées des miniatures des *grandes chroniques de Saint-Denis,* manuscrit du XIV[e] siècle. — 22, XVI[e] siècle, dague allemande, d'après un manuscrit de 1583, conservé dans la bibliothèque publique d'Aschaffembourg, en Bavière. — 23, XVI[e] siècle, poignard italien. — 24, XIV[e] siècle, poignard tiré d'un manuscrit des poésies de

Guillaume de Machaut, à la Bibliothèque impériale. — 25, xve siècle, poignard flamand, tiré des *Chroniques de Hainaut,* manuscrit de la Bibliothèque de Bourgogne à Bruxelles. — 26, poignard allemand, d'après un dessin du xvi[e] siècle. — 27, couteau de chasse flamand du xvii[e] siècle. — 28, xv[e] siècle, couteau de chasse d'un valet de vénerie, d'après un manuscrit de Gaston Phœbus. — 29, poignard de veneur, d'après les mêmes manuscrits. »

LES APÔTRES SAINT PIERRE ET SAINT PAUL.

(Bibliothèque de l'Arsenal. T. L. 169.)

Ce remarquable dessin sert de frontispice à un manuscrit intitulé : *Collectarium ad usum regalis ecclesiæ sanctæ Catharinæ in cultura Parisiensis.* Nous n'avons pas besoin d'ajouter qu'il s'agit ici de l'église Sainte-Catherine, située à Paris, dans le quartier dit *Culture-Sainte-Catherine.* Le manuscrit a été exécuté en 1687, par un calligraphe nommé Étienne Damoiselet. On trouve en tête l'épître de saint Paul aux Éphésiens, et le sujet du dessin est tiré du passage de cette épître où il est dit : « *Fratres, jam non estis hospites et advenæ*..... Frères, vous n'êtes « plus des hôtes de passage et des étrangers, mais vous êtes les concitoyens des « saints, les serviteurs de Dieu, établis sur les fondements posés par les saints et « les apôtres, et l'édifice de votre foi a au sommet Jésus-Christ pour pierre an- « gulaire. » Ces quelques lignes font comprendre tout le sujet : à droite, c'est saint Paul, le plus ardent apôtre du christianisme, l'auteur de l'épître aux Éphésiens ; à gauche, c'est saint Pierre, figure de l'Église, qui remet les péchés, et ouvre par le pardon le séjour de l'éternelle béatitude, ce qui est exprimé par les clefs symboliques que Pierre tient à la main. Au second plan, entre les deux apôtres, on voit des martyrs qui portent des croix et des palmes, emblèmes de leur supplice et de leur triomphe, et qui semblent s'avancer vers les personnages assis au troisième plan sur des nuées, et qui figurent l'assemblée des élus ; enfin, au-dessus des élus, *ipso summo angulari lapide,* comme dit saint Paul, brille au milieu des nuages qu'il écarte et qu'il illumine le triangle, emblème de la Trinité divine.

La miniature que nous venons d'expliquer donne lieu à une remarque qui nous paraît devoir être consignée ici : c'est qu'en jugeant d'après notre planche la manière dont quelques miniaturistes du xvii[e] siècle interprètent les livres saints, on peut dire que la tradition du moyen-âge s'est perpétuée sans altération dans ce genre de peinture jusqu'au xvii[e] siècle. La miniature, dans notre planche, est encore, comme par le passé, le commentaire fidèle du texte ; elle en reproduit

l'esprit et tous les détails. L'art s'y soumet à l'enseignement théologique, et nous retrouvons là l'une des dernières inspirations de ce symbolisme traditionnel, qui depuis la réforme a toujours été en s'affaiblissant pour faire place aux caprices de la fantaisie individuelle.

PSYCHÉ.

(D'après une tapisserie appartenant à M. de Lescalopier.)

La belle tapisserie que reproduit la planche dont nous allons parler, a été exécutée en 1661, c'est-à-dire un an avant la fondation de la manufacture des Gobelins. D'après des traditions de famille et des inventaires conservés par M. de Lescalopier, la tapisserie de Psyché a fait partie du mobilier d'Anne d'Autriche ; elle se composait primitivement de quatre sujets, sur lesquels trois seulement sont arrivés jusqu'à nous.

On sait que Psyché, d'après la Fable, était une jeune fille d'une grande beauté, et que l'oracle d'Apollon ordonna de la transporter sur une montagne, où elle devait être livrée à un monstre. Mais Zéphyre vint l'enlever sur cette montagne et la transporta dans un palais magnifique. L'Amour vint chaque nuit la visiter dans ce palais, mais en lui recommandant de ne pas chercher à le voir et à le connaître. Psyché n'eut garde de se conformer à cet ordre. Tandis que l'Amour dormait, elle alluma une lampe pour le contempler à loisir, mais une goutte d'huile brûlante tomba sur le dieu, qui se réveilla en sursaut et s'enfuit pour ne plus revenir. Privée, par son indiscrète curiosité, du mystérieux amant qui l'avait charmée, elle alla prier Vénus de rendre son fils à sa tendresse; sa prière fut exaucée, elle épousa l'Amour et fut mise au rang des déesses.

Cette allégorie est restée l'une des plus populaires de l'antiquité ; après avoir inspiré les écrivains païens, elle a inspiré les modernes ; en 1669, La Fontaine en a fait un poëme ; en 1671, Molière, Quinault et Corneille, travaillant en collaboration, en ont fait un opéra ; enfin de notre temps même, M. de Laprade en a fait un nouveau poëme, qui a obtenu un très-légitime succès. Mais dans la résurrection de cette fable classique, les tapissiers ont chez nous précédé les poëtes, comme le prouve la date de la composition que nous donnons ici.

La tapisserie de M. de Lescalopier appartient au genre dit haute-lisse ; elle est soie et or, et représente le cortége qui conduit Psyché sur la montagne, où l'oracle d'Apollon a donné ordre de la livrer à un monstre inconnu. Dans l'original, les personnages sont de grandeur naturelle et parfaitement posés. Du reste, la tapisserie, sous le rapport artistique, a fait de grands progrès pendant le règne de

Louis XIV. Ainsi, aux XIVe, XVe et XVIe siècles, les tapisseries sont sèches, chargées de détails qui nuisent à l'effet général, les plans n'y sont point observés, et le coloris, quoique d'une certaine finesse, est un peu monotone. Au XVIIe siècle, au contraire, les couleurs sont brillantes, et, sous le rapport de la perspective et du pittoresque, les tapisseries françaises sont de beaucoup supérieures aux plus belles tapisseries flamandes elles-mêmes. Elles devinrent, comme la gravure, une sorte d'annexe de la peinture, et elles servirent à populariser, en les tirant à plusieurs exemplaires, les tableaux des maîtres. C'est ainsi qu'en 1717 le duc d'Antin remit au czar Pierre-le-Grand des tapisseries faites d'après les tableaux de Jouvenet, et représentant la Pêche miraculeuse, la Madeleine aux pieds du Sauveur, la Résurrection de Lazare et Jésus-Christ chassant les marchands du Temple (1). La vogue dont jouissaient à juste titre les tapisseries françaises, se perpétue sous Louis XV; elles continuèrent à être recherchées par toute l'Europe. Detroy, Restout, Charles Coypel, Carle Vanloo, Natoire, Colin de Vermont, furent chargés, dit M. Dussieux, de faire de nombreux modèles. Les tapisseries de Detroy furent particulièrement célèbres; sans cesse exécutées et données à des souverains étrangers, elles se composent de deux suites : l'histoire d'Esther, en sept pièces, et l'histoire de Jason et de Médée, en sept pièces aussi. Les tapisseries des Gobelins figurent encore aujourd'hui parmi les présents faits en France aux souverains étrangers; et c'est ainsi que l'empereur Napoléon III vient d'offrir à la princesse royale d'Angleterre, à l'occasion de son mariage avec le prince de Prusse, des tapisseries magnifiques provenant de la fabrique célèbre fondée par Colbert.

(1) L. Dussieux, *les Artistes français à l'étranger*, 1856, in-8°, p. 400. — Cet ouvrage se recommande par des recherches très-étendues sur un sujet neuf : l'influence que la France a exercée en Europe. On y trouve les indications les plus curieuses. L'École française, dit M. Dussieux, eut, sous Louis XIV, une grande action à l'extérieur; les étrangers, jaloux d'imiter ce que le roi faisait à Versailles, appelèrent un grand nombre de nos artistes; le style de notre école se propagea, Louis XIV favorisa ce mouvement. Pendant le séjour à Paris du duc de Montagu, ambassadeur d'Angleterre, son hôtel de Londres fut détruit par un incendie; le roi s'engagea à supporter la moitié des frais de la reconstruction, à condition que des architectes et des peintres français y seraient employés.—A la suite de ce passage, l'auteur cite le grand nombre de peintres français qui, à cette époque, travaillèrent à l'étranger. On en trouve à Vienne, en Bavière, à Cologne, en Angleterre, en Danemarck, à Bologne, à Florence, à Padoue, à Gênes, en Suède, en Russie. Il en est de même pour les sculpteurs : La Mer, Honoré, Lacroix, Claude David, Puget travaillent à Gênes; on trouve à Rome : Legros, Théodore, Jean Champagne; à Berlin, Hulot et Charpentier; en Angleterre, Le Marchand; en Danemarck, Lamoureux; en Suède, René Chauveau; en Russie, Nicolas Pinault. Tous les souverains de l'Europe semblaient à l'envi nous enlever nos sculpteurs, et M. Dussieux fait à ce sujet cette curieuse remarque, que c'est en France que les œuvres des artistes français sont le plus rares.

DÉCORATION INTÉRIEURE, n°s 11 et 12. — CARRELAGES. XVIIe SIÈCLE.

Les notes de M. Seré, relatives à ces deux planches, n'ayant point été retrouvées, nous ne pouvons indiquer l'origine de nos carrelages. Nous nous bornerons à dire que l'usage de ce pavé était encore assez fréquent au XVIIe siècle dans les maisons particulières; mais à cette époque les parquets en chêne commencèrent à se répandre, en même temps que les pavés en marbre, qui remplacèrent définitivement dans les palais et les habitations princières les carreaux en terre vernissée.

MADAME DE SAUVE.

(Bibliothèque Sainte-Geneviève.)

Le joli dessin ci-dessus présente un beau spécimen d'un genre qui fut, à toutes les époques, très-cultivé en France, le genre du portrait. Les plus anciens monuments de cette espèce qui soient arrivés jusqu'à nous, et qui forment le point de départ de notre tradition nationale, sont les miniatures carlovingiennes représentant Lothaire et Charles-le-Chauve, dont nous avons parlé au commencement de ce volume, car c'est dans le frontispice des manuscrits, dans les sujets dits de *présentation,* que se trouvent au moyen âge les plus anciens portraits. On les voit ensuite paraître dans les vitraux, témoin le portrait de Suger, à Saint-Denis. Les personnages, aux époques les plus éloignées de nous, sont toujours représentés en pied, et ce n'est n'est guères que vers le quinzième siècle que se montrent les portraits en médaillons. Les plus beaux dessins de cette époque sont dus, en France, à Fouquet et à son école. Au XVIe siècle, le goût de la sculpture et de la gravure sur pierre ayant pendant quelque temps remplacé, comme nous l'avons dit, le goût des tableaux, les portraits peints cédèrent le pas aux bustes et aux portraits sur camées; mais, dans le siècle suivant, le vieux genre reparut avec un nouvel éclat. On trouve en effet à cette époque une foule d'artistes de talent, tels que Rigaud, Joseph Vivien, François Detroy, Claude Lefebvre, Louis Sylvestre, Pesne, Nicolas Largillière, Jean-Baptiste Vanloo, dont la plupart vécurent jusque sous le règne de Louis XV, comme pour soutenir encore à cette époque de décadence la vieille réputation de l'école française. En effet, ce fut surtout par les portraits que cette école resta populaire en Europe; la plupart des grands personnages du XVIIIe siècle furent peints par des artistes français, et Pesne, qui mourut en 1757, a laissé pour sa part, dans les galeries de l'Allemagne soixante-quatorze tableaux qui sont comme l'album historique de la cour du grand Frédéric.

Madame de Sauve, ici représentée, est une de ces femmes dont la vie entière n'est qu'un long roman tout rempli d'aventures galantes. Fille de Jacques de Beaune, baron de Semblançay, elle fut placée de bonne heure auprès de Catherine de Médicis. Cette princesse, qui savait l'influence que les femmes ont de tout temps exercée chez nous dans les intrigues de la cour, exploita sa beauté au profit de la politique, et la fille du baron de Semblançay se prêta de bonne grâce aux roueries de ce machiavélisme qui se trouvait parfaitement d'accord avec ses goûts. Du reste, à cette époque où la complaisance des maris égalait seule l'impudence des femmes, la vie la plus éhontée n'était point un obstacle pour le mariage, et vers 1570, la belle protégée de Catherine de Médicis épousa Simon baron de Sauve, qui avait été nommé secrétaire d'État en 1567, et elle lui donna pour rivaux, successivement ou simultanément, tous les seigneurs de la cour qui se trouvèrent de son goût. Cette façon d'agir ne paraît pas avoir en rien diminué la considération dont elle jouissait à la cour, car à la mort du baron de Sauve, elle contracta un second mariage, et son second mari fut, s'il se peut, encore plus trompé que le premier. Elle mourut le 30 décembre 1617, et c'est d'après la date de sa mort que nous l'avons placée dans le XVIIe siècle (1).

Le portrait de Madame de Sauve, comme celui dont nous allons parler, est exécuté dans une manière qui a joui d'une grande vogue au seizième et au dix-septième siècle : c'est la manière dite *aux trois crayons* dans laquelle on employait la sanguine, la pierre noire et le crayon blanc. On obtenait ainsi des effets vraiment merveilleux et d'autant plus saisissants que ces portraits étaient d'une extrême simplicité, modelés par demi-teintes avec une exquise délicatesse, frais et roses comme la jeunesse et la santé, et présentant une sorte de reflet de la vie que peu de peintures à l'huile et les miniatures n'ont jamais obtenu avec le même degré de vérité.

PORTRAIT D'APRÈS PIERRE DE MONSTIER, PARISIEN.

(Bibliothèque Sainte-Geneviève.)

Ce portrait est emprunté au même recueil que celui de Madame de Sauve; mais le nom en a été effacé, et il est impossible, d'après la physionomie, de dire à quel

(1) Voir, sur Madame de Sauve, une très-intéressante notice biographique dans les *Portraits des Français les plus illustres,* publiés par M. Niel. Paris, Lenoir, 1856, in-fol., t. II. Cet ouvrage, d'une exécution parfaite, est l'une des publications relatives aux arts les plus remarquables qui aient été faites de notre temps.

personnage du XVIIe siècle il se rapporte. Tout ce que nous en savons, c'est qu'il a été dessiné aux trois crayons, le dernier jour d'octobre 1618, par un des plus habiles et des plus élégants dessinateurs de la vieille école française, Pierre de Monstier. Cet artiste, né à Paris vers le milieu du XVIe siècle et mort en 1631, a dessiné les personnages les plus célèbres de la cour de Francois Ier, de Henri III et de Louis XIII, et une série de cinquante-six portraits qui sont conservés à la bibliothèque de Sainte-Geneviève.

LA TRINITÉ.

(Collection de M. Durand.)

En nous occupant des peintures grecques, nous avons dit que ce qui caractérisait ces peintures c'était l'immobilité; la planche ci-dessus vient encore confirmer l'exactitude de cette remarque. Ce dessin, exécuté au XVIIe siècle, rappelle de tous points ceux de la même école qui appartiennent aux époques les plus reculées du moyen âge. Au sommet de la planche apparaissent, dans la partie inférieure d'une sphère radiée, deux mains bénissant, qui symbolisent le Père éternel. Cette manière de représenter Dieu le père, est exactement celle qui fut usitée dans les premiers âges de l'Église. De la sphère partent trois rayons, symboles des trois personnes divines. L'un de ces rayons vient aboutir au Saint-Esprit, les deux autres sont dirigés vers la sainte famille. Les deux personnages qui se voient, l'un à gauche, l'autre à droite, sont en effet la Vierge et saint Joseph. Au-dessus de la Vierge, se lisent en abrégé deux mots grecs qui signifient : *la mère de Dieu*, et au-dessus du second personnage, le mot *Joseph*, deux fois répété. Le Christ, encore enfant, est placé entre les deux. On remarquera que les trois personnes de la Trinité divine ne sont point ici rangées dans le même ordre que dans l'Église latine. Chez nous, c'est *le Père, le Fils, le Saint-Esprit;* ici c'est *le Père, le Saint-Esprit et le Fils*. Les trois personnes divines sont, du reste, placées sur la même ligne. En montrant Jésus debout entre la Vierge et saint Joseph, et leur donnant la main à tous deux comme un enfant qui a besoin d'être soutenu par ses parents, le peintre a exprimé d'une manière très-heureuse l'idée que le Sauveur a dépouillé sa divinité pour le salut des hommes, et qu'il est descendu au niveau de notre faiblesse.

APPENDICE.

Nous rangeons ici, sous le titre d'*Appendice*, cinq planches dont quatre ne sont point datées, et dont la cinquième est composée de pièces rapportées appartenant au XIe et au XVe siècle. Ces planches ont été exécutées par M. Seré.

IVOIRE SCULPTÉ REPRÉSENTANT LE MARTYRE DE SAINT KILIAN.

Ainsi que l'indique le titre explicatif qui se lit au bas de cette planche, la reliure d'après laquelle elle a été exécutée se compose de deux parties différentes : l'ivoire représentant le martyre de saint Kilian date du XIe siècle, et l'encadrement du XVe ; c'est là du moins l'indication qu'a donnée M. Seré.

Saint Kilian est un saint irlandais du VIIe siècle ; après avoir ramené, dans son pays même, à la véritable doctrine de l'Église une foule d'habitants qui étaient infectés de l'hérésie pélagienne, il se rendit en Franconie pour y prêcher l'Évangile parmi les populations restées païennes. Plusieurs disciples l'accompagnaient dans ce voyage, et ces pieux apôtres s'arrêtèrent dans la ville de Wurtzbourg. En moins de deux ans ils convertirent cette ville et tout le pays environnant, et donnèrent le baptême à Gotzbert, qui en était gouverneur. Celui-ci, avant sa conversion, avait épousé la veuve de son frère. Saint Kilian lui fit sentir que la religion nouvelle qu'il avait embrassée ne lui permettait pas de vivre plus longtemps avec une belle-sœur, et il l'exhorta à la quitter. Gotzbert se montrait disposé à suivre cet avis, lorsque sa femme, qui se nommait Geilane, fut avertie de la séparation

dont elle était menacée. Elle résolut de faire tuer saint Kilian et ceux de ses disciples qui l'avaient le plus activement secondé dans son apostolat. Un jour qu'ils étaient réunis au nombre de trois dans une même chambre, elle y envoya le bourreau, qui leur trancha la tête. L'auteur de la Vie de saint Kilian place cette exécution au 8 juillet 689. — On voit sur notre planche le bourreau qui vient de décapiter les trois martyrs, et ceux-ci, quoique privés de leurs têtes, sont encore à genoux et s'appuient sur leurs mains. Quant aux deux anges et aux trois figures qui sont placées entre eux, nous hésitons entre deux explications différentes. Les trois figures représentent-elles les âmes des trois martyrs, que les anges emportent au ciel, comme cela se voit dans d'autres monuments figurés du moyen âge? Ou bien, l'artiste a-t-il voulu exprimer par elles les trois vertus théologales, c'est-à-dire celles qui font les saints et les martyrs, et cette espèce de draperie que portent les anges est-elle tout simplement le linceul destiné à recueillir les restes de Kilian et de ses deux compagnons? Nous laissons au lecteur le soin de décider entre ces deux interprétations.

La sculpture en ivoire, qui remonte à une haute antiquité, a joui dans le moyen âge d'une très-grande vogue. Loin de disparaître comme l'émaillerie et la peinture sur verre, elle s'est maintenue au XVII[e] siècle en se perfectionnant, et c'est surtout à Dieppe qu'elle a eu un grand éclat. Parmi les artistes dieppois qui se sont distingués par leur talent, il faut citer au XVI[e] siècle Jean Bédion, qui était à la fois architecte, sculpteur et poëte; Mazet, qui vivait sous Louis XIV; Frocvol père et fils, qui, sous le règne de Louis XV, ont sculpté des crucifix d'une admirable exécution; Croqueloi, qui mourut dans les premières années de la révolution, et dont le burin rivalisait, pour la finesse du travail, avec les plus habiles dentellières de son temps; Belletête, célèbre par ses rondes-bosses, et son élève Clémence, mort en 1831; Nicolle, auteur de jolies statuettes conservées au musée du Louvre; Potdevin, dont les navires en ivoire sont recherchés dans toute l'Europe, etc. (1)

(1) L'un des érudits de notre temps qui ont rendu le plus de services à l'histoire des arts, M. Ph. de Chennevières, a donné un résumé fort intéressant de cette branche importante de la sculpture, dans une revue de Province, *la Picardie*, qui se publie à Amiens. Nous engageons les amateurs à lire cette étude, ainsi que l'ouvrage intitulé : *Esquisse historique sur l'ivoirerie*, — Antiquité, — Moyen-âge, — Renaissance, — Exposition de 1855, par L.-N. Barbier. Paris, Dutertre, 1857, in 12. La sculpture en ivoire est encore fort active aujourd'hui; on voit, en effet, dans le *Rapport du jury de l'Exposition universelle de 1855*, que l'importation de l'ivoire est si considérable en Europe que, dans l'année 1854, elle s'est élevée pour l'Angleterre à 527,710 kilogr., et pour la France à 87,979 kilogr.

FRANCE ET ALLEMAGNE. — ARMES DIVERSES, N° 3.

Les notes de M. Seré, relatives à cette planche, ne nous permettent pas d'en donner une explication détaillée, car elles n'indiquent point l'origine des objets qui s'y trouvent reproduits. Les seuls renseignements que ces notes nous aient fournis se rapportent aux numéros 2, 6 et 7, qui sont indiqués comme ayant été tirés de la Grande Chronique de Nuremberg, ce qui en fixe la date à la fin du XV[e] siècle.

BLASONS DES CORPORATIONS DE GAND.

(Deux planches.)

Les corporations du moyen âge étaient, on le sait, des associations qui comprenaient dans une même ville les gens d'un même métier, à l'exclusion de tous autres. Ces associations avaient chacune son code particulier, qui réglait la police industrielle en même temps que la condition des personnes. La hiérarchie du métier se composait, d'un côté des artisans ou marchands, classés en maîtres, apprentis et compagnons ; de l'autre, des membres de la corporation, chargés de faire observer les règlements, et désignés, suivant les temps et les lieux, sous les noms d'eswards, maïeurs de bannières, gardes ou jurés. Auprès de l'association industrielle et dans le même métier, se plaçait la confrérie, qui représentait l'association religieuse et charitable. De plus, les corporations, qui constituaient dans les villes municipales une sorte de petite république fédérative, étaient en même temps militaires et politiques, car on recrutait parmi leurs membres les milices communales, ainsi que les officiers qui, sous les noms de maire ou maieur, consuls, échevins, etc., présidaient aux administrations urbaines.

On a souvent et longuement discuté sur l'origine des corporations. Les uns les ont rattachées aux colléges d'ouvriers qui existaient dans l'empire romain ; les autres aux ghildes germaniques ; d'autres enfin, à l'esprit de fraternité que le christianisme a répandu dans le monde. La discussion de ces diverses opinions nous conduirait trop loin, et nous nous bornons à les rapporter, en ajoutant que les corporations d'arts et métiers paraissent avoir existé chez nous dès l'époque gallo-romaine, témoins les marchands parisiens, *nautæ parisienses*, qui faisaient le commerce par la voie de la Seine. Des consuls ou chefs de la corporation des serruriers sont mentionnés dans la Vie de l'ermite Ampelins, qui vivait à Cimiez au V[e] siècle ; et l'on rencontre, sous la première race, la corporation des or-

fèvres ; mais ce n'est qu'au XIIIe siècle, sous le règne de saint Louis, que ces sortes d'associations reçoivent une organisation officielle. Cette organisation a été fixée par Étienne Boileau, mort prévôt de Paris, vers 1270, qui a réuni et codifié dans le *Livre des Métiers* les usages et les règlements, qui jusqu'alors n'avaient eu d'autre sanction que la tradition et l'usage. A partir de saint Louis les gens de métier prirent une grande importance. Tandis que les campagnes restaient soumises au régime féodal, les habitants des villes se livraient paisiblement au commerce et à l'industrie ; et, enrichis par le travail, ils formèrent en face de la noblesse une classe nouvelle, qui tendit sans cesse à s'élever et à prendre dans les affaires publiques une part de plus en plus active (1).

Bien que placées en dehors de la féodalité, et toujours hostiles à son égard, les corporations — c'est une remarque que nous avons eu l'occasion de développer ailleurs (2) — s'organisèrent cependant féodalement. Non-seulement chacune d'elles réclama le privilége exclusif de son industrie, non-seulement chacune d'elles constitua dans son sein le monopole de la maîtrise et le droit de primo-géniture en faveur de la transmission du métier, mais encore elle emprunta à la noblesse ses titres et ses symboles. Chaque corps de métier devint un véritable fief *sine gleba*. Il eut sa bannière comme la chevalerie ; il eut comme elle un blason, des devises et même

(1) L'histoire des corporations d'arts et métiers a été, dans ces dernières années, l'objet de l'attention spéciale des érudits. Le mouvement des recherches a commencé vers 1837, par la publication du code industriel le plus important du moyen âge, le *Livre des Métiers*, dont nous venons de parler. Depuis, les archives d'un grand nombre de villes ayant été explorées, une foule de documents importants ont été mis en lumière. Les dépouillements exécutés pour la *Collection des Monuments inédits de l'histoire du tiers-état*, collection à laquelle nous avons travaillé plusieurs années, sous la direction de M. Augustin Thierry, notre maître à jamais regretté, ont fait réunir une immense quantité d'indications relatives à notre ancienne industrie. Ces indications, recueillies sur des cartes de catalogue, forment un répertoire des plus considérables, qui est aujourd'hui déposé au ministère de l'instruction publique. Les Sociétés savantes de la province ont, de leur côté, publié une foule de renseignements sur les arts et métiers. Quelques villes même ont une histoire complète de leurs corporations, comme la ville de Rouen, par exemple, où cette histoire a été écrite par M. l'abbé Ouin-Lacroix. Lorsque l'on étudie avec attention les divers documents que nous venons d'indiquer, on ne tarde point à reconnaître que notre ancienne organisation industrielle a été en général fort inexactement appréciée. On a presque toujours confondu la confrérie, association purement religieuse formée entre les gens d'un même métier, avec la corporation, qui était purement industrielle. La confrérie, par cela même qu'elle était d'origine chrétienne, imposait à ses membres toutes les bonnes œuvres que peut inspirer l'esprit de charité, tandis que la corporation, uniquement basée sur des intérêts matériels, ne faisait qu'organiser le monopole et le privilége. L'opinion que nous émettons ici ne peut manquer, nous le savons, de trouver des contradicteurs, mais il serait facile de la justifier par des faits irrécusables.

(2) *Revue des deux mondes*, 1er déc. 1850, article intitulé : *Du travail et des classes laborieuses dans l'ancienne France.*

des cris de guerre. C'est un specimen de ce blason que nous donnons dans les deux planches ci-dessus. Ce blason est beaucoup plus simple, beaucoup moins hiéroglyphique que celui de la noblesse. On n'y trouve que par exception ces animaux fantastiques, dragons, licornes, griffons, aigles à deux têtes, qui faisaient des armoiries un véritable musée tératologique. Les artisans, qui savent que le travail est la loi sainte du monde, arborent fièrement dans leurs armes les instruments de leur métier, et ils les placent également sur leurs sceaux. Les blasons des corporations de la ville de Gand nous en offrent l'exemple : les mesureurs de vin ont un tonneau et un foret; les tonneliers, un seau et une doloire; les bouchers, un bœuf; les cordonniers, une botte; les meuniers, un moulin, etc. Le même fait se reproduit partout. Les boulangers de Paris portent de sable à deux pelles d'argent passées en sautoir, chacune chargée de trois pains de gueule; les chapeliers de Saint-Lô portent d'or à un chapeau pointu de sable; les maçons de Saumur, d'azur à une truelle d'or, etc. Les villes elles-mêmes adoptèrent quelquefois les armoiries de la corporation qui faisait leur plus important commerce. Ainsi, les armes de Paris étaient et sont encore celles de la compagnie des Nautes ou marchands de la Seine, qui existaient déjà à l'époque romaine. Ainsi encore les armoiries de La Rochelle, de Dieppe, de Saint-Valery-sur-Somme, consistent en un navire. De même que les classes nobles, les classes laborieuses plaçaient partout leur blason, sur les enseignes des boutiques, sur les chapelles des confréries, etc. Quelques particuliers, artisans ou marchands, se composèrent même des armoiries dont leur propre nom leur fournissait les signes. M. Ouin Lacroix en cite un curieux exemple extrait d'un cartulaire de Clermont en Beauvoisis. Voici, d'après cet érudit, les noms des individus et la composition de leurs armes : Leserrurier, une *clef;* — Letonnelier, un *tonneau;* Lescrivain, un *livre ouvert;* Leblond, une *tête d'argent à cheveux d'or;* — Pierre Sarrasin, une *tête noire;* — Jean Lecoq, un *coq*, etc. Ces armoiries, du reste, innocente fantaisie de vanité bourgeoise, n'impliquaient aucun privilége, et ceux qui les avaient prises ne s'en targuaient point pour se soustraire aux charges publiques.

MOSAÏQUE IN ARA COELI.

La mosaïque ici représentée nous offre un beau specimen de ce genre de décoration qui fut très en vogue à Rome, et qui servit principalement à l'ornement des églises. Les grands modèles que l'antiquité nous avait laissés dans ce genre in-

spirèrent heureusement les artistes du moyen âge et de la renaissance, et l'on vit s'établir, dans la capitale du monde chrétien des ateliers dans lesquels furent reproduits avec beaucoup de talent les tableaux des grands maîtres. L'Italie cultive encore aujourd'hui avec un grand succès cette branche remarquable des arts.

Il y a sept ans que l'ouvrage que nous terminons aujourd'hui a été commencé. La mort, en frappant le premier éditeur, M. Ferdinand Seré, avait complétement compromis l'entreprise; les notes, les dessins recueillis par M. Seré, se trouvaient perdus; les difficultés de la situation politique, en réagissant sur la librairie plus vivement encore que sur toutes les autres branches d'industrie artistique, semblaient ajourner indéfiniment toutes les chances de succès; mais M. Hangard-Maugé, en reprenant le travail, n'a point reculé devant les difficultés; d'importantes modifications ont été introduites dans le plan primitif, et, grâce à sa persévérance et à ses efforts toujours soutenus, le livre a pu être mené à bonne fin. Le public a tenu compte à l'habile éditeur chromo-lithographe de ses soins et de ses sacrifices; il a justement apprécié l'exactitude et la bonne exécution des dessins, et, en nous séparant aujourd'hui de nos lecteurs, nous devons les remercier des sympathies qu'ils ont accordées à tant d'efforts. Nous devons remercier également M. Hangard-Maugé, qui n'a rien négligé pour rendre plus facile la tâche déjà si lourde qui nous était dévolue, ainsi que M. Ciappori, dont le pinceau habile et fidèle a rendu, avec tant d'exactitude, les chefs-d'œuvre de nos vieux artistes, et dont les indications nous ont été si précieuses pour tout ce qui touche à l'histoire des Beaux-Arts et à l'Iconographie symbolique.

Ch. LOUANDRE.

FIN.

INDEX GÉNÉRAL

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

ADDITIONS

ÉQUIPEMENT MILITAIRE, Nº 4. — XIe ET XIIe SIÈCLES.

L'explication de cette planche, exécutée par M. Seré, ayant été omise dans notre texte, nous la reportons ici, sans pouvoir toutefois indiquer la provenance des objets qui s'y trouvent représentés, car cette fois encore les notes de M. Seré ne nous sont point parvenues. La figure la plus intéressante que contient cette planche est le nº 9, qui représente une sorte de trompette ornée d'une espèce de petit drapeau carré, dans le genre de ceux qui se placent encore ajourd'hui aux clairons et aux trompettes de certains corps d'élite dans les solennités militaires.

La publication de la livraison, qui contenait notre texte explicatif des deux planches intitulées *les Figures du mois*, a donné lieu, de la part de quelques érudits, à une intéressante discussion, laquelle a amené des éclaircissements qui nous avaient échappé ; il résulte de ces éclaircissements que la croyance païenne, aux jours *néfastes*, s'est perpétuée à travers le moyen âge tout entier, et que l'on en comptait généralement deux par mois. Les vers que nous avons reproduits dans notre texte servaient à les désigner. Leur influence funeste est exprimée, dans ces vers, par des images sombres et menaçantes. En mars, c'est l'*aiguillon* qui tue ; en mai, le *loup* et le *serpent;* en septembre, le *renard;* en octobre, l'*épée;* en novembre, l'*aiguille* et l'*urne*; en décembre, la *cohorte.* Quant à la manière dont les jours néfastes ou périlleux sont indiqués dans nos vers, voici comment on peut les reconnaître : La première moitié des vers se rapporte au jour périlleux placé dans la première moitié du mois, et l'ordre qu'indique le vers se suppute en commençant par les calendes ou premier jour du mois; la seconde moitié des vers se rapporte au jour périlleux placés dans la seconde moitié du mois, et dans ces vers, pour en trouver le quantième, il faut compter en sens inverse en partant du dernier jour. Ainsi :

« Jani prima dies et septima fine timetur. »

« En janvier, on craint le premier jour et le septième en commençant par la fin », c'est-à-dire le vingt-cinquième dans l'ordre descendant.

« Ast fabrius quarta precedit tertia finem. »

« En février, c'est le quatrième et le troisième avant la fin », c'est-à-dire encore

le vingt-cinquième avant la fin, février n'ayant que vingt-huit jours dans toutes les années qui ne sont pas bissextiles.

« Marti prima necat cujus sub cuspide quarta est. »

« En mars, le premier jour tue, et le quatrième jour est encore sous son aiguillon. » Le quatrième jour de mars, avant la fin de ce mois, c'est le 28.

Tous les autres vers s'expliquent de la même manière. Voici le tableau des jours périlleux :

Janvier, le 1er et le 25 ; février, le 4 et le 25 ; mars, le 1er et le 28 ; avril, le 30 ; mai, le 3 et le 25 ; juin, le 10 et le 15 ; juillet, le 13 et le 20 ; août, le 1er et le 31 ; septembre, le 3 et le 21 ; octobre, le 3 et le 21 ; novembre, le 5 et le 29 ; décembre, le 7, le 14 et le 29.

Aux époques plus récentes, les formules énigmatiques, dans le genre de celles qui nous occupent, sont remplacées par des formules beaucoup plus simples et dans lesquelles les faits sont énoncés de la manière la plus précise (Voir le *Journal général de l'Instruction publique*, année 1857, n° du 9 mai.)

ERRATA

TOME Ier

Pages	6, au lieu de	*caractèrts,*	lisez *caractères.*
	13,	*vergoberts,*	*vergobrets.*
	60,	*roccus martinus.*	*martrinus.*
	83,	*comme les vêtements mi-partis*	ajoutez une virgule après mi-partis.
	87,	en la qualité de *protecteurs,*	*protecteur.*
	94,	en *lérots,*	*lérot.*
	104,	*tissu* de leurs mains,	*tissé de leurs mains.*
	108,	écarlate *doublé* d'hermine,	*doublée* d'hermine
	118,	tout *incomplet* qu'ils sont,	*incomplets.*

Pages 131,	il *s'expédaient,*	ils s'expédiaient.
148,	Gervais de *Tilbury,*	de *Tilbery.*
224,	orné *des* palmes,	orné *de* palmes.
Ib.	*livre du princes,*	livre du prince.
226,	*le jambe,*	les jambes.
239,	pour paraître plus *belle,*	plus belles.
240,	*not.* les plus *imortantes,*	importantes.
287,	*not.* bien meubles trouves,	trouvés.
322,	numbo,	nimbé.

TOME II.

64,	le commentaire d'Ha'ymon,	d'Haymon.

107-108, SAINT PAUL recevant sa mission.

Quelques personnes pensent qu'il y a erreur dans le titre de cette planche. Suivant elles, ce ne serait pas Saint Paul qui recevrait une mission, mais bien qui en donnerait une; et alors Saint Paul serait le personnage nimbé de la planche; d'après la même application, celui qui porte un capuchon serait Timothée.

108, *Seirapoledos.*

Ce mot est écrit différemment sur le rouleau que tient le personage de la planche; la lecture exacte est celle de notre texte.

FIN.

PARIS. — Imp. RENOU et MAULDE, rue de Rivoli 144.

XIIe SIÈCLE.

HOMME NOBLE.

Calque d'une Miniature d'un Manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles.

Ce personnage sert de ligne perpendiculaire à la majuscule T du mot TEMPORIBUS. — A la droite de cet *Homme noble* se trouve son *Ecuyer*.

Le cadre des *Arts somptuaires* ne permettant pas d'appliquer aux majuscules peintes des manuscrits (qui sont aussi une branche des arts somptuaires) le nombre nécessaire de planches, j'ai conservé cette partie de mon travail pour une publication spéciale sur l'ornementation. Mais voulant rendre le présent ouvrage aussi complet que possible, je donne ci-après : 1° la nomenclature des livres qui renferment quelques majuscules, avec l'indication du siècle auquel elles appartiennent; 2° la bibliographie des ouvrages qui traitent spécialement de la calligraphie et des majuscules peintes ou qui en contiennent un grand nombre de remarquables (1).

1°.

1 — ACTA SANCTORUM, des Bollandistes; — in-fol.

Mois de mai, t. VIII, p. 96, — *V* du XV au XVIe siècle.
Mois de mai, supplément, — *O* du XIVe siècle.
Mois de juin, t. III, p. 2, — *I* du XIIIe siècle.
Paralipomena, pars 2^{a}, — *D* du XVIe siècle.

(1) Mon intention était d'ajouter une troisième liste contenant les titres de tous les manuscrits du IVe au XVIIe siècle, remarquables pour leur ornementation, conservés, tant dans les Bibliothèques de France que dans celles des autres nations européennes; mais l'étendue de ce travail me l'a fait également rejeter. On le trouvera dans mon ORNEMANISTE UNIVERSEL, *histoire de l'Ornementation et de la Décoration chez tous les peuples, depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours*, texte et planches in-fol.

2 — Album des arts au moyen-age, par du Sommerard; — in-fol.

6e *Série*, pl. XXI, — *B* du XVIe siècle.
7e *Série*, pl. XI, — *D* du XVe siècle.
Id. pl. XXXIX, — *I* du IXe siècle.
8e *Série*, pl. XVI, — *C* d'un alphabet de lettres dites *tourneures*.
10e *Série*, pl. XXIII, — *Y* symbolique.

3 — Anecdota sacra, par Eug. de Lévis; — in-4.

P. 21, — *Q* du XIIe au XIIIe siècle.

4 — Angleterre ancienne, par Strutt; — in-4.

Pl. XIV, — *E* du XIVe siècle.
Pl. XV, — *D* du XIIIe siècle.
Pl. XLIX, — *T* du XVe siècle.

5 — Angleterre pittoresque, par le baron de Roujoux; — in-8.

T. II, p. 313, — *H* du XIVe siècle.

6 — Annales de la philosophie chrétienne; — in-4.

T. XVIII, p. 438, — *G* du XVe siècle.

7 — Antiquitates christianæ, par Paciaudi; — in-4.

P. 1, — *Q* de style antique.

8 — Atlas des monuments français, par Alex. Lenoir; — in-fol.

Pl. XI, — *D* du IXe siècle.

9 — Archeologia britannica; — in-4.

T. XXIV, p. 25, — *K* du IXe au Xe siècle.
Id. pl. II, — *O* du Xe siècle.

10 — Bibliographical Decameron, par Dibdin; — in-8.

T. I, pl. de la p. 11 à 12, — *L.* du XVe siècle.

11 — Bibliotheca Cesarea, par Lambecius; — in-fol.

T. II, p. 750, — *D* du XVe au XVIe siècle.
Id. p. 751, — *W* du XIVe au XVe siècle.
Id. p. 780, — *O* du XIVe au XVe siècle.
Id. p. 782, — *D* du XVe siècle.

12 — Bibliotheca Spenceriana, par Dibdin ; — Supplément,

P. 50, — *L* du xv[e] siècle.

13 — Chronique de Nuremberg, édition de 1493 ; — in-fol.

P. 1 — *R* de forme bizarre.
Titre, — *T* gothique allemand.

15 — De cantu et musica sacra, par Martin Gerbert ; — in-fol.

T. i, pl. iv, — *E* bysantin.

15 — Dresses and decorations, etc., par Schaw ; — 2 vol. in-8.

T. i, pl. xxxiv, — *H* de style byzantin.

Le même ouvrage contient une grande quantité d'autres lettres, mais moins remarquables.

16 — Essai sur les arts en Picardie, par Rigollot ; — 2 vol. in-8.

Atlas, — pl. iv, n[os] 5 et 16, — *B* du ix[e] siècle.
Id. — pl. iv, n° 33, — *B* du xii[e] siècle.
Id. — pl. xxiii, — *majuscules diverses* du xiii[e] siècle.

17 — Evangeliorum quadruplex, par Bianchini ; — in-fol.

T. ii, — *V* du ix[e] au x[e] siècle.
T. iv, — *Q* du viii[e] siècle.

18 — Histoire de l'art au moyen age, prouvée par les monuments, par Seroux d'Agincourt ; — in-fol.

Peinture. — pl. xxiv, — *S* du xii[e] siècle.
Id. — pl. xxxviii, — *A*, *C* et *D* du ix[e] siècle.
Id. — Id. — *B*, du xv[e] siècle.
Id. — pl. xlv, — *E*, *J* et *R* du ix[e] siècle.
Id. — pl. xlix, — *C* du xv[e] siècle.
Id. — pl. l, — *C* du xii[e] siècle.
Id. — Id. — *K* du xiii[e] siècle.
Id. — pl. liii, — *V* du xi[e] siècle.
Id. — pl. lv, — *G* et *V* du xi[e] siècle.
Id. — pl. lxiii, — *D*, *M*, *Q* et *U* du xii[e] siècle.
Id. — pl. lxvi, — *F* du ix[e] siècle.
Id. — pl. lxix, — *C* du xii[e] siècle.
Id. — pl. lxxi, — *D* du xiii[e] siècle.
Id. — pl. lxxii, — *C* du xii[e] siècle.

Peinture. — pl. LXXVI, — *L* du XVe siècle.
Id. — pl. CIII, — *F* et *P* du XIIe au XIIIe siècle.

19 — HISTOIRE DE LA SAINT-CHAPELLE ; par Morand ; — in-4.
P. 51, — *B* du IXe siècle.
Id. — *N* du Xe siècle.

20 — ICONOGRAPHIE CHRÉTIENNE, par Didron aîné, — in-4.
P. 194, — *O* du XIe siècle.

21 — IDÉE D'UNE COLLECTION COMPLÈTE D'ESTAMPES, par de Heinecken ; — 1 vol. in-8.
P. 265, — *B* du XIVe siècle.

22 — LITURGIA ALLEMANICA, par Martin Gerbert ; — in-4.
T. I, p. 258, — *D* du IXe siècle.

23 — MAGASIN UNIVERSEL ; — in-4.
T. VI, p. 321, — *A* du XIe siècle.
Id. Id. — *B* du XIIe au XIIIe siècle.

24 — MONUMENTS FRANÇAIS INÉDITS, par Willemin ; — in-fol.
Pl. VII, — *S* du IXe siècle.
Pl. LXIX, — *O* du XIIe siècle.
Id. — *P* du XIVe au XVe siècle.
Id. — *S* du XIIe siècle.
Pl. LXX, — *Q* du XIIe au XIIIe siècle.
Id. — *S* du XIIe siècle.
Pl. CX, — *O* du XIIIe siècle.
Pl. CCLXXV, — *F* du XVIe siècle.
Id. — *P* du même siècle.

25 — NOUVELLES RECHERCHES SUR L'ORIGINE DE L'IMPRIMERIE, par le comte Léon de La Borde ; — in-4.
H du XIVe siècle, tiré d'un manuscrit islandais.

27. — ORIGIN AND PROGRESS OF WRITING AS ELEMENTARY, par Thom. Astle ; — in-4.
Pl. IX, — *A* et *D* du VI au VIIe siècle.
Pl. XIII, — *Q* lombardique de la même époque.
Pl. XIV, — *B*, *C*, *D*, *E*, *F*, *G* du VIe au VIIe siècle.
Pl. XV, — *F* de la même époque.
Pl. XVIII, — *I* saxon du VIIe siècle.
Pl. XIX, — *G* et *M* du IXe siècle.

28 — Storia della badia di Monte Cassino, par les moines de ce couvent ; — in-4.

T. i, p. 101, — *O* du xe siècle.
Id. p. 307, — *N* du xe siècle.
Id. p. 347, — *E* du xe siècle.
Id. pl. lv, — *autre* du xie siècle.

29 — Vindemiæ litterariæ, par Schannat ; — in-fol.
C du xive au xve siècle.

30 — Vita sancti acotanti, par Georges Zappert ; — 1 vol. in-8.
P. 82, — *G* du xve siècle.

31 — Vitraux de la Cathédrale de Bourges, par les RR. PP. Cahier et Martin ; — gr. in-fol.

Pl. d'étude, no 1, — *T* du xiie au xiiie siècle.

32 — Voyages en France, par Dibdin ; — in-8.

T. iii, p. 124, — *F* et *H* du ixe siècle.
Id. p. 125, — *D* de la même époque.

33 — Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, par Taylor et de Cailleux ; — in-fol.

(*Languedoc.*) T. i, pl. xxxiii ; — *C* du xive siècle.
Id. Id. Id. — *A* du xive au xve siècle.
Id. Id. Id. — *H* du xve au xvie siècle.
Id. Id. Id. — *B* du xvie siècle.
Id. Id. pl. xxxiii *bis* — *D* de la même époque.

II. — BIBLIOGRAPHIE.

1 — *Alphabet grotesque du maître de 1466 ;* — au Cab. des est. de la Bibl. Imp. de Paris.

2 — *Alphabets numerals and devices of the Middle age ;* — in-4, fig. col. d'après les manuscrits.

3 — *Bibliotheca universal de la Polygraphia española*, par Christ. Rodriguez ; — in-fol. fig.

4 — *Bilder und Schriften der Vorzeit dargestellt........*, par Fried. Kopp ; — 2 vol. in-8, fig. col.

5 — *Catalogue des livres de la bibliothèque du duc de La Vallière*, par Guill. de Bure; — 3 vol. in-8, fig.

6 — *Collection d'alphabets allemands*, dessinés et gravés en 1534, par Henri Wogterre ; — au Cab. des est. de la Bibl. Imp. de Paris.

7 — *De ornamentis librorum, et varia rei librariæ*, etc., par Christ. Gott. Schwartz; — in-4.

8 — *De Re diplomatica*, par dom Mabillon ; — 1 vol. in-fol.

9 — *De Sigillis Germanorum*, par Joan. Mich. Heineccius; — 1 vol. in-fol.

10 — *Dictionnaire de Diplomatique*, par les Bénédictins; — 5 vol. in-4.

11 — *Disputationes tres de ornamentis codicum veterum*, par Ph. Lud. Huth ; — 1 vol. in-4.

12 — *Douze beaux modèles d'écritures allemandes*, par Urb. Wys; — in-4, édit. de 1549.

13 — *Escuela Paleographica o de leer letres universas, antiguas y modernas, desde la entrada de los Godos en España*, par Andres Merino de Jesu-Christo ; — in-fol.

14 — *Essai sur la Calligraphie du Moyen-âge*, par E. H. Langlois; — in-8, fig.

15 — *Essai sur l'art de vérifier l'âge des miniatures peintes, depuis le 14e siècle jusqu'au 17e*, par Jean Jos. Rive ; — ouvrage dont il n'a jamais paru que le prospectus et 26 pl. in-fol. rehaussées d'or, sans texte.

16 — *Essai sur les alphabets et lettres des inscriptions....... de l'Espagne*, par L. J. Velasquez ; — in-4.

17 — *Grammatographie de la Bibl. de Charles-le-Chauve*, par Jorand ;—1 vol. gr. in-4.

18 — *Illuminated ornaments selected from manuscripts*, etc., par Shaw; — pet. in-fol. pl. color.

19 — *Le Moyen-âge et la Renaissance en Europe*, par Paul Lacroix et Ferdinand Seré ; — 5 vol. in-4 ; t. II, art. *Manuscrits* et *Miniat. des manuscrits* (pour les pl. peintes), et tout l'ouvrage pour les majuscules en très grand nombre, gravées d'après les manuscrits.

20 — *Libellus valde doctus*, par Urb. Wys ; — 56 feuilles in-4 d'écritures gothiques, édition du XVIe siècle, au Cab. des est. de la Bibl. Imp. de Paris.

21 — *Librairie de Jean de France, duc de Berry, frère du roi Charles V*, etc. ; — in-fol. maximo, fig. col. ; ouvrage dont il n'a jamais paru que 36 pl. sans texte, et qui ne sera pas continué.

22 — *Notice des manuscrits qui ont appartenu à Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse*, etc., par Jos. Van Praët ; — in-8, fig.

23 — *Notice des manuscrits de la Bibliothèque du Roi, lus au comité établi dans l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres ;* — 15 vol. in-4, fig.

24 — *Œuvres de Théodore de Bry ;* — Cab. des est. de la Bibl. Imp. de Paris.

25 — *Paleographia española*, etc., par Estev. de Terreros ; — in-4, fig.

26 — *Paléographie des chartes et manuscrits du* XIe *au* XVIe *siècle*, par Chassant ; — in-8, fig.

27 — *Paléographie universelle*, par Sylvestre, Champollion-Figeac et Aimé Champollion fils ; — 4 vol. in-fol.

28 — *Peintures et ornements des manuscrits*, etc., par Aug. de Bastard ; — in-fol. maximo, fig. coloriées.

Il n'a jamais été publié que les livraisons I à XI et XVI de ce grand ouvrage, qui a cessé de paraître depuis 1848.

28 — *Selected illustrations of ancient illuminated biblical and theological manuscripts*, par J. O. Westwood, sous la direction de Owen-Jones ; — plus. vol. in-4.

30 — *Tableaux synoptiques des diverses époques de l'Histoire de France*, par Jubé de la Pérelle ; — in-fol. maximo.

31 — *Thesaurus antiquitatum sacrarum*, par Angelus Rocca.

32 — *Traité de Calligraphie*, par Jansen ; — 1 vol. in-8.

33 — *Vetusta monumenta magnæ Britanniæ ;* — le t. II de cet ouvrage renferme un grand nombre de majuscules d'époques diverses et de formes bizarres, tirées d'inscriptions tumulaires d'anciens tombeaux ; des lettres banderolées, enrubanées, etc., etc.



XIIe SIÈCLE.



ROI.



Miniature d'un Manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles.

L'ornementation tirée du ms. grec n° 543 de la Bibliothèque impériale de Paris.

(Ce manuscrit est considéré comme le dernier période de la splendeur des belles traditions de la peinture antique.)



FRANCE. — XIIe SIÈCLE. — FIN.



1. Roi. — 2. Ministre. — 3. Garde du palais. — 4. Dame noble. — 5. Suivante offrant à laver. — 6. Dame noble. — 7. Domestique.

Extraits *fac-simile* de miniatures du *Psautier français*, N° 1194. — Ms. à la Bibl. nat. de Paris.
L'ornementation tirée du même manuscrit.

FRANCE. — XIIe ET XIIIe SIÈCLES.



1. Homme noble. — 2. Femme du peuple. — 3. Bourreau. — 4. Condamné. — 5. Bourgeoise. — 6. Bourgeois. — 7. Bourgeoise.

Extraits *fac-simile* de miniatures du *Psautier*, 1194, S. F. — Bibl. imp. de Paris.
L'ornementation (XIIIe siècle) tirée du ms. 6769, à la même bibliothèque.

FRANCE. — XIIIe SIÈCLE.



Laboureur. — Garçon de labour. — Faucheurs. — Semeur.

Extrait du *Psautier*, 1194, S. F. — Bibl. nat. de Paris.

(Voir ci-après, page 36, la Notice de M. A. Champollion-Figeac, sur le *Psautier français* ou *Psautier à cinq colonnes*, n° 1194, S. F.)

FRANCE. — COMMENCEMENT DU XIVe SIÈCLE.



LES FIANÇAILLES DE JEUNES NOBLES.

d'après une miniature du *Psautier à cinq colonnes.* Ms. de la Bibl. imp. de Paris.



Notice sur le *Psautier*, no 1194, Supplément français.

« Au XIIIe siècle, l'art sarrasin ou gothique domine presque partout en Europe; en « France surtout, il déploie ses proéminences les plus aiguës, dans l'écriture comme en « architecture. Dans le dessin, tous les personnages prennent des formes grêles et allon- « gées; les blasons envahissent le domaine des miniatures, on y admire les coloris les « plus beaux et les plus purs; l'or appliqué avec une rare habileté, se détache en relief « sur des fonds d'un bleu admirable, qui de nos jours n'a rien perdu encore de sa viva- « cité primitive.

« Le manuscrit le plus important par ses miniatures, celui qui surpasse, pour ainsi « dire, tous les autres du même siècle, est, sans contredit, un Psautier à cinq colonnes, « contenant les versions française, hébraïque et romaine, ainsi que des gloses : il porte « le no 1194, Supplément français. Les peintures dont il est orné, sont très nombreuses « et d'une dimension inusitée alors. On reconnaît trois époques différentes dans leur « exécution : la plus ancienne remonte probablement à la fin du XIIe siècle; ce sont les « médaillons, au nombre de 96, qui couvrent le recto et le verso des quatre premiers « feuillets; ils sont rangés sur trois colonnes par page, et ils représentent des sujets « peints, tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament. On discerne facilement, dès le « premier coup d'œil le caractère ancien de ces miniatures, relativement aux autres « parties de ce volume : aucune trace de gothicité, les fonds en très-bel or, l'architec- « ture à plein cintre, les draperies parfaitement agencées, la peinture vigoureuse, le « dessin correct: on y voit des maisons, dont la forme et la couverture en tuile ne dif- « fèrent guère des nôtres; divers instruments rustiques, certains costumes royaux ou « populaires, méritent une attention particulière, surtout celui d'un homme revêtu d'un « manteau assez semblable au vêtement gaulois connu sous le nom de *cucullus*. Après

« ces quatre feuillets, commence réellement le psautier : l'écriture et les peintures sont « dès lors du XIIIe siècle, jusqu'au feuillet 72. On y compte trente-neuf grandes miniatures. L'or appliqué en relief, les belles teintes d'outremer, les armes et les armures « des soldats, les costumes d'hommes et de femmes, enfin le texte du manuscrit, tout « annonce une œuvre de la première moitié du XIIIe siècle. Entre les feuillets 72 et 93, « se trouvent des miniatures d'un style moins ancien, entremêlées toutefois de quelques-« unes qu'on doit attribuer à l'artiste qui avait orné les premières pages de ce Psautier; « mais à partir de ce feuillet 93, on ne rencontre plus que des miniatures dont l'exécu-« tion appartient au commencement du siècle suivant : les teintes y sont mieux fondues ; « ce n'est plus le même système d'application pour l'or; le dessin annonce une main « plus exercée ; enfin les costumes des personnages rappellent ceux de l'Italie dans les pre-« mières années du XIVe siècle. On doit donc attribuer ces bons ouvrages de peinture à « deux artistes de siècles différents, mais ayant une commune patrie, l'Italie. Ce manus-« crit est, sans contredit, un des monuments les plus précieux pour l'histoire de l'art « aux XIIe. XIIIe et XIVe siècles. Il faudrait analyser la plupart des sujets peints dont il « est orné, pour en faire ressortir toute l'importance. Nous signalerons seulement des « siéges de villes, certaines forteresses gothiques, plusieurs intérieurs de banquiers ita-« liens, divers instruments de musique, etc. Les grandes miniatures sont au nombre « de 99, indépendamment de 96 médaillons. Il n'y a peut-être pas de manuscrits qui « égalent celui-ci pour la richesse, le format, la beauté et la multiplicité de ses pein-« tures. »

(*Le Moyen-âge et la Renaissance en Europe*, t. II, par Paul Lacroix et Ferdinand Seré. — Article *Miniatures des Manuscrits*, par Aimé Champollion-Figeac, de la Bibliothèque nationale de Paris.)

J'ai aussi tiré de cet important manuscrit un grand nombre de meubles et d'objets divers que l'on trouvera dans le tome III, planche de la page 39, nos 6, 7, 8, 10. — Pl. de la page 40, nos 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 et 11. — Pl. de la page 41, no 9. — Pl. de la page 42, nos 9 et 12. — Pl. de la page 82, nos 1 à 14. — Pl. de la page 83, nos 15 à 26. — Pl. de la page 84, no 21. — Pl. de la page 87, nos 3, 4, 8, 10, 15, 16, 17, 22 et 26.

FRANCE. — FIN DU XIIIe SIÈCLE.



1. Savant. — 2. Bourgeois. — 3. Reine. — 4 et 5. Bourgeoise et son fils.
6. Dame noble.

Extraits *fac-simile* des miniatures de la *Bible en français*, par Guyart des Moulins. Ms. 6820. à la Bibliothèque nationale de Paris.

L'ornementation tirée du même manuscrit.



(Voir ci-après, page 39, la Notice sur la *Bible en français*, ms. n° 6820.)

BELGIQUE. — XIVe SIÈCLE.



1, Fermière. — 2 et 3, Bourgeois. — 4, Bourgeoise. — 5, 6, 7 et 8, Gens du peuple. — 9, Maçon.

Les nos 1, 2, 3 et 4, extraits de la *Bible de 1380*, conservée à la Bibliothèque royale de Bruxelles.

Les nos 5, 6, 7 et 8, extraits de la *Moralité du Jeu des Echecs*, ms. à la même Bibliothèque.

Le no 9, extrait des *Heures de la Croix de Notre-Dame des Morts et autres*, conservées à la Bibliothèque de Cambrai.

L'ornementation tirée du ms., à la Bibl. nat. de Paris.

Les costumes reproduits sur cette planche et la planche suivante ont été publiés avant nous, mais au trait seulement, par M. Félix de Vigne, professeur de peinture à l'Académie royale et à l'Athénée de Gand, dans le 2e volume de son Vade-Mecum du Peintre, ou *Recueil de Costumes du Moyen-Age*, pour servir à l'Histoire de la Belgique et pays circonvoisins. — Gand, 1844.

BELGIQUE. — XIVe SIÈCLE. (FIN)

Paysans.

1, 2, 4 et 6. Extraits d'un *Psalterium* ayant appartenu à Louis de Mâle, et conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles.

3. Extrait des *Heures de la Croix de Notre-Dame des Morts et autres*, ms. conservé à la Bibliothèque de Cambrai.

5. Extrait de la *Bible de 1580*, ms. conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles.

L'encadrement, tiré d'un ms. de la Bibliothèque nat. de Paris.

Les *fonds*, tirés des *Chroniques de Saint-Denis*, ms. à la même Bibliothèque.

Les nos 1, 2, 3, 4 et 5 représentent fidèlement la manière dont les campagnards ensemençaient, labouraient la terre et faisaient leurs récoltes : deux d'entre eux portent des *court-hoses*, petits bas parsemés de carreaux.

Le n° 5, qui ne diffère du n° 3 que par la chaussure, représente un Jardinier.

FIN DU XVe SIÈCLE.



PRÉSENTATION DE MANUSCRIT.



Cette planche est la reproduction *fac simile* de la première peinture du poëme *le Triomphe de Gènes*, l'un des plus beaux manuscrits de l'époque de la Renaissance. — Le sujet représenté est Anne de Bretagne, recevant du poëte Jean des Marets, auteur de cet ouvrage, le livre qui lui est dédié. L'exemplaire de ce poëme (l'un des nombreux ouvrages qui furent composés à l'occasion des expéditions d'Italie) fut exécuté par ordre de la reine Anne. qui avait pour les beaux manuscrits une véritable passion. Ceux qui lui ont appartenu, ceux surtout qui ont été exécutés pour son usage particulier, le prouvent suffisamment, puisqu'ils sont encore aujourd'hui considérés comme les chefs-d'œuvre de l'art du miniaturiste à cette époque. M. Le Roux de Lincy, qui a publié dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes* (t. Ier, 3e série), d'intéressants détails sur la vie privée d'Anne de Bretagne, s'exprime ainsi, sur le goût de cette princesse pour les livres et les manuscrits à miniatures : « En réunissant aux livres de son père ceux que Charles VIII et Louis XII avaient rapportés d'Italie, elle était parvenue à former une bibliothèque considérable pour ce temps-là. » Les livres manuscrits ou imprimés, « latins, français, italiens, grecs ou hébreux, » provenant de la conquête de Naples, ne s'élevaient pas à moins de onze cent quarante volumes, qui comptent encore au nombre des plus précieux de la Bibliothèque nationale. Tout le monde connaît le fameux manuscrit à miniatures que l'on y conserve sous le nom de *Livre d'Heures d'Anne de Bretagne,* et sur le premier feuillet duquel cette princesse est peinte avec tant

de perfection (1). Ce n'est pas le seul monument du même genre qu'elle ait possédé; il nous en reste encore plusieurs autres, parmi lesquels il faut citer une *Histoire des femmes célèbres*, composée d'après son ordre en français par son chapelain, Antoine Dufour, et enrichie de soixante-dix-sept miniatures. »

« On voyait autrefois, dans la bibliothèque du château de Blois, un manuscrit sur vélin, orné de grandes miniatures, contenant le recueil des épîtres en vers latins (avec la traduction française) adressées par Anne de Bretagne au roi Louis XII, pendant la guerre du Milanais. Plusieurs savants qui entouraient la reine avaient été chargés de la rédaction de ces épîtres, remplies de détails sur les événements de cette guerre. » Dans ses *Monuments de la monarchie françoise*, Montfaucon a donné (t. IV, p. 107) une Notice sur ce manuscrit avec la reproduction des miniatures qui s'y trouvaient. »

Les livres qui ont appartenu à Anne de Bretagne se reconnaissent aujourd'hui à la *cordelière* dont elle entoura ses armes, écartelées de France et de Bretagne, en souvenir de son aïeul François Ier, duc de Bretagne, qui l'avait placée, dit-on, à droite et à gauche de son écu, comme une preuve de la dévotion qu'il avait pour saint François d'Assise, son patron. Cette ceinture, dite *cordelière,* qui, depuis Anne de Bretagne, est devenue l'insigne héraldique de quelques princesses françaises restées veuves (Menestrier. *Origine des ornements des Armoiries;* Lyon, 1680, in-12, p. 161, ch. VIII), ainsi que la cape bretonne d'étoffe noire, ornée de pierres précieuses, sous laquelle on aperçoit la garniture à petits plis d'une coiffe blanche, se retrouvent dans tous les portraits de cette reine, quelle que soit la simplicité ou la magnificence de ses vêtements.

(1) Ce splendide manuscrit ne contient pas moins de 48 grandes miniatures, 61 entourages, 279 petites bordures et 1500 initiales. — Avant d'être réclamé par la commission de formation du *Musée des Souverains*, il était conservé aux manuscrits de la Bibliothèque impériale, sous le n° 635 (Suppl. lat. in-fol.). — Dans le tome Ier des *Preuves* de ses *Ducs de Bourgogne*, M. le comte de Laborde (*Introduction*, p. XXIV, note) s'exprime ainsi au sujet de ce manuscrit :

« Je place au nombre de nos plus chères trouvailles le passage suivant, extrait du *premier compte de* Jaques de Beaune *le jeune, trésorier général des finances de la royne, — pour ung an entier, commençant le premier jour d'octobre* 1495, *et finissant le dernier jour de septembre* 1496 :

« *A Jehan Riveron*, escripvain, demeurant à Tours, pour avoir escript à la main unes petites Heures, que ladite dame a faict faire à l'usaige de Romme, et pour avoir fourny le velin (3 septembre 1497).. XIII livres.

« *A Jehan Poyet*, enlumineur et historieur, demeurant audict Tours, la somme de sept vingt treize livres trois sols tournoys, pour avoir faict es dites Heures vingt trois histoires riches, deux cens soixante et unze vignetes et quinze cens verses, par marché faict avec lui par la dicte dame, laquelle somme — lui a esté payée — ainsi qu'il appert par sa quittance cy rendue, dattée le XXIX jour de aoust l'an mil CCCC quatre vings et XVII.. VII^XX^ XIII liv. III s. III de.

Ainsi l'on a la certitude que ce chef-d'œuvre de l'art du miniaturiste a été exécuté par des Français, mais Flamands par les études, le goût et le talent.

Trois des miniatures des *Epîtres en vers latins* dont j'ai parlé, représentaient Anne de Bretagne dans des costumes différents. Voici la description que Montfaucon, qui avait vu ce manuscrit, donne des deux premières miniatures. Dans l'une, Anne de Bretagne, dans sa chambre à coucher, « est assise sur une chaise, en habit noir qui traîne à terre; un petit chien blanc est couché sur les bords traînans de sa jupe; de sa coëffure sort une pièce d'étoffe carrée qui lui couvre le front jusqu'aux yeux. Elle écrit une lettre au Roi, son mari, sur une table fort simple couverte d'un tapis verd, l'écritoire et le canif sont ornez d'or; un livre, qui est sur cette même table, couvert de velours rouge à tranche dorée et à fermoirs d'or, est apparemment ce même livre dont nous faisons ici la description. De l'autre main, la Reine tient un mouchoir pour essuyer ses larmes. A côté de cette table, les dames de sa cour sont assises à platte terre. Ici comme dans les peintures suivantes, elles sont toutes vêtues et coëffées de même. A côté de la Reine est son lit dont les couvertures brillent d'or. Les rideaux sont partie de rouge et partie de drap d'or, sur le rideau du côté du chevet sont attachées les images en or de deux saints. Auprès du lit, on voit un perroquet verd dans une cage. »—(*Montfaucon,* t. IV, p. 109.)

Dans la seconde miniature, « la Reine est assise sous un dais, portant sur sa jupe une espèce de surtout de velours rouge doublé de drap d'or, qui a des manches fort larges et traîne à terre. Elle donne sa lettre à porter à un courrier qui a un genou en terre et tient son bonnet rouge à la main; il porte sur l'épaule droite un petit écu de France. Le dessus de la lettre est ainsi écrit : *A monseigneur le Roy;* le doigt de la Reine cache une partie de l'écriture. Un autre, qui est apparemment quelque officier de la Reine, tient son bonnet rouge à la main, porte un collier d'or, et a sur la tête une calotte qui paraît tissue d'or. Les dames sont assises à terre, comme ci-devant. Il y a apparence que, parmi ces dames, il y a des princesses du sang qui ne sont pas plus privilégiées que les autres. »—(*Montfaucon,* t. IV, p. 111.)

La troisième miniature représente le même sujet que la première, c'est-à-dire Anne de Bretagne écrivant au roi Louis XII. Seulement la Reine est dans une salle plus vaste que celle de la première miniature : la tenture de cette salle est parsemée de cordelières; le jour y pénètre par une fenêtre longue et haute, garnie de petits vitraux où l'on voit les armes de Louis XII et celles d'Anne de Bretagne, entourées d'une bordure de fleurs de lis et d'A couronnés. La Reine, habillée d'une robe brochée d'or, est assise sur une estrade surmontée d'un dais, ayant devant elle une petite table; elle plie une lettre qu'elle vient d'écrire et qu'attend un courrier que l'on aperçoit à cheval devant la porte ouverte; l'huissier de salle entre

pour chercher la lettre en ôtant son bonnet; les dames d'honneur, assises par terre, au fond de la salle, paraissent occupées à des ouvrages de tapisserie. — (*Montfaucon,* t. IV, planche 9.)

Le costume de couleur sombre et uniforme de la première peinture était celui dont Anne de Bretagne se revêtait habituellement, et qui fit époque dans l'histoire des modes françaises de la fin du quinzième siècle; mais, ainsi que je l'ai dit, même avec ces habits, véritables vêtements de deuil, elle portait toujours la cape bretonne ornée de pierreries et la ceinture cordelière (d'or le plus souvent) retombant jusqu'aux pieds, et qui était l'un des insignes qu'elle avait pris pour devises. De même, l'hermine de ses armes se retrouvait dans la fourrure de toutes ses robes et de tous ses manteaux. Mais autant la mise de la reine et celle qu'elle exigeait de ses dames et demoiselles d'honneur étaient simples d'ordinaire, autant l'appareil qu'elle déployait dans les occasions solennelles était riche et fastueux. Voici celui dans lequel M. Le Roux de Lincy rapporte qu'elle fit son entrée à Lyon, en 1498 : « Six pages, vêtus de robes de velours cramoisi, brodées de la lettre A en fils d'or, ayant sur leurs têtes des bonnets de même sorte, la précédaient. Elle était assise dans un *chariot branlant,* couvert de velours cramoisi, brodé de la lettre A en or, et d'hermines, traîné par six haquenées avec caparaçons semblables aux ornements du chariot. Les dames et les filles d'honneur la suivaient dans un char semblable. Venait ensuite la mule ordinaire de la reine, couverte d'un drap d'or et noir brodé de franges d'or et de soie blanche. Les caparaçons, la bride, le poitrail, les testiers, etc., étaient de cordon d'or et de soie blanche garnis de houppes pareilles; la selle, très-large, était de satin cramoisi. Venait enfin la litière d'apparat portée par deux mules, l'une devant, l'autre derrière, tendue de drap d'or de Frise. La reine elle-même était habillée d'une robe de drap d'or, à taille assez courte, garnie d'hermines, fermée par de petits boutons en diamants. Sa cordelière était d'or, sa cape bretonne était en étoffe d'or et de soie et brillante de pierres précieuses. Un long manteau de velours rouge doublé d'hermines tombait de ses épaules jusqu'à terre. (1) »

Outre les différents costumes que je viens de citer, il existe encore quelques autres portraits en pied d'Anne de Bretagne, qu'on peut considérer comme historiques, puisqu'ils datent de son époque. Willemin, t. II, pl. clxxx de ses *Monuments français inédits,* a reproduit une belle miniature d'un manuscrit représentant

(1) Voyez ci-après, t. III, p. 151, la description des « *Acoustremens de drap d'or et de soye servans à l'escuierie de la dicte dame pour l'entrée de Lyon.* »

Anne de Bretagne tenant un de ses enfants sur ses genoux. Il a donné aussi, pl. clxxxi, un portrait de cette princesse, en sainte Hélène, l'une de ses trois patronnes, sous le costume d'une dame de la cour de Louis XII, d'après une miniature du *Livre d'Heures* d'Anne de Bretagne; et pl. cccxvxiii, la tête de cette reine, d'après un camée du temps. M. du Sommerard a reproduit dans son *Album des Arts au moyen âge* (pl. xxxvi de la 9e série), une miniature du *Livre d'Heures*, où cette princesse est représentée à genoux et priant. Enfin, Alexandre Lenoir, dans ses *Monuments de l'art en France;* Lavallée et Réville, dans les *Vues perspectives des salles du Musée des monuments français;* et Biet, dans ses *Souvenirs du Musée des monuments français*, ont reproduit la magnifique statue du tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne, à l'église de Saint-Denis, représentant cette reine à l'état de mort, ainsi que la statue en marbre placée au dessus du même tombeau et qui représente Anne de Bretagne, à genoux, devant un prie-Dieu, à côté de Louis XII.



ITALIE. — XVIe SIÈCLE.

N° 12.

Fac-simile d'une miniature du *Triomphe de Gênes*, ms. de la Bibliothèque Impériale de Paris, dont est tirée la miniature précédente. — (Voir la notice, page 75.)

Cette planche représente la *Ville de Gênes* personnifiée, implorant le secours de *Noblesse, Bourgeoisie* et *Peuple*, contre le roi Louis XII, qui marche contre elle.

(C'est par erreur que cette planche porte en tête : XVIe siècle. — C'est fin du XVe qu'il faut lire.)



INSIGNES DE LA PUISSANCE SÉCULIÈRE.

I. — ROYAUTÉ.

Couronnes, Cercles, Sceptres, Globes, Mains de Justice, Épées, etc.

Couronnes et Cercles. — VIe au XIe siècle.

1. VI siècle. *Couronne de Pabo*, dit *la colonne des Bretons;* — d'après sa statue, sur son tombeau dans l'île d'Anglesey.
2. — *Couronne de Frédégonde;* — sur son tombeau, à l'Église impériale de Saint-Denis.
3. IXe siècle. *Couronne d'un prince;* — miniature d'un manuscrit de la Bibliothèque Cotonnienne, à Londres.
4. VIIe siècle. *Cercle d'une princesse;* — miniature du manuscrit de la Sainte-Chapelle, Bibliothèque impériale de Paris.
5. Xe siècle. *Cercle d'une reine;* — miniature du *Psalterium*, manuscrit, n° 30, Bibliothèque impériale de Paris.
6. IXe siècle. *Couronne de Charles le Chauve;* — miniature de la *Bible* de cet empereur, au Musée des Souverains du Louvre.
7. — *Couronne de Lothaire;* — miniature de l'*Evangéliaire* de cet empereur, au Musée des Souverains du Louvre.
8. Xe siècle. *Couronne d'un prince;* — miniature du manuscrit *Evangeliorum*, n° 82, à la Bibliothèque de Trèves.
9. IXe siècle. *Couronne de Carloman;* d'après la figure de cet empereur, placée dans le mur de l'Eglise de Fulde.
10. Xe siècle. *Couronne d'un roi;* — représentée dans le *Psalterium*, cité plus haut (fig. n° 5).
11. IXe siècle. *Couronne de Charlemagne;* — sur une peinture du IXe siècle, représentant cet empereur, et conservée au Vatican.

12. XIe siècle. *Couronne d'un prince ;* — miniature de *Jeremias Apocalypsis*, manuscrit à la Bibliothèque de Dusseldorf.

13. — *Couronne d'une reine;* — miniature du manuscrit n° 104, à la Bibliothèque impériale de Paris.

14. Xe siècle. *Couronne d'un roi;* — miniature d'un manuscrit daté de l'année 989, à la Bibliothèque impériale de Paris.

15. IXe siècle. *Couronne de Charles le Chauve;* — miniature représentant cet empereur, dans les *Heures* dites *de Charles le Chauve*, manuscrit conservé au Musée des Souverains du Louvre.

16. Xe siècle. *Couronne d'un roi;* — miniature du *Psalterium*, manuscrit n° 30, cité plus haut (fig. n° 5).

M. le comte de Laborde, que, désormais, il faudra toujours citer comme la plus importante autorité en matières archéologiques du Moyen Age et de la Renaissance, s'exprime ainsi dans son *Glossaire et Répertoire* formant la 2e partie de la *Notice des Emaux, Bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Musée du Louvre*, aux mots : *Aumusse, Chappel et Baston à seigner.*

« AUMUSSE. Aumuce, Almucium, Almucia et Aumucia, coiffure rembourrée, destinée à soutenir la couronne et à préserver la tête.

« CHAPPEL et Chapelet. Couronne qu'elle soit cercle simple, couronne fermée et ouverte, couronne d'or ou de roses. C'est aussi l'étoffe qui fait le bonnet dans la couronne fermée; c'est enfin le chapeau. Le bandeau, cercle d'or enrichi de perles et de pierreries, fut le premier diadème, la première couronne des empereurs romains, des empereurs grecs du Bas-Empire et des rois francs; le cercle radié fut aussi en usage aux mêmes époques, mais exceptionnellement. La couronne-bonnet fut introduite par Constantin. Modifiée avec le temps, elle conserva toujours de sa première origine la forme du bonnet, soit pointu comme une tiare, soit écrasé comme les mortiers des présidents. La couronne fermée, qui aurait dû être réservée aux empereurs, fut portée par les rois d'Angleterre, depuis le couronnement de Henri IV, en 1399, et en France depuis Louis XII. Le chappel, garniture intérieure de la couronne, appelé *Aumuce*, semble en avoir été indépendant, car on le coiffait d'abord et en mettait la couronne par-dessus. La vingt-quatrième dissertation de Du Cange sur les couronnes est insuffisante; mais, pour la refaire, il faut consulter les miniatures et les monuments, il faut surtout en reproduire bon nombre.

« BASTON A SEIGNER. — Le sceptre porté dans la main droite était le symbole de l'autorité souveraine, le bâton surmonté d'une main qui bénit, appelé baston à seigner ou à bénir, et que les rois portaient dans la main gauche, me semblerait avoir un caractère religieux et marquer une reconnaissance de l'autorité ecclésiastique, en témoignant que la consécration divine est accordée

à la dignité souveraine. Y chercher une prétention de nos rois à une délégation de la bénédiction, comme un droit propre de consécration religieuse, ce serait méconnaître l'esprit du Moyen Age ; n'y voir comme les Bénédictins qu'un symbole de l'autorité administrative, c'est faire trop d'honneur aux idées gouvernementales de nos rois. Régner c'était pour eux administrer, et, à cet égard, le sceptre aurait suffi. Son origine est évidemment dans la main de Dieu nimbée ou non nimbée, qui exprimait, dans les premières représentations des chrétiens, l'intervention de la Divinité dans les actions du fils de Dieu et dans celles de ses créatures d'élite. Elle se voit tout d'abord au-dessus de la tête de Charlemagne et de ses successeurs, puis à côté de la tête de Hugues Capet, et déjà comme attribut de sa dignité ; enfin, au bout d'un bâton dans la main gauche de Louis le Hutin. « Cette main de justice, dit Montfaucon, élève trois doigts et plie les deux autres ; s'il y a là quelque mystère, je ne le comprends pas. » Le mystère se réduit à la forme de bénédiction consacrée dans le rite latin. Ces mains, ou bastons à bénir, étaient faites en ivoire, en corne de licorne, etc., etc. (1). Il y en avait une dans le trésor de l'abbaye de Saint-Denis avec les insignes royaux, et les rois en avaient d'autres dans leurs trésors, dont ils se servaient dans les grandes cérémonies. »

Le cadre de cet ouvrage ne me permettant pas de donner aux Insignes royaux les développements qu'ils comportent, je bornerai mes reproductions aux exemples principaux, et renverrai les personnes que ce genre de monuments intéresse à mon Musée (*3e partie, Europe chrétienne, — Insignes de la puissance séculière, 1re salle*), et aux ouvrages suivants, qui en traitent d'une manière spéciale.

1 — *A complete of the dresses and habits of the people of England*, etc., par Strutt.
2 — *A complete View of the Manners, Customs, Arms, of the inhabitants of England*, par le même ; — 3 vol. in-4.
3 — *Acta sanctorum*, par les Bollandistes ; — 53 vol. in-fol.
4 — *Album des arts au Moyen Age*, par du Sommerard ; — in-fol.
5 — *Alsatia illustrata*, par Jos. Dan. Schœpflinius ; — 2 vol. in-fol.
6 — *Anciennes tapisseries historiques de France*, par Achille Jubinal ; — in-fol.
7 — *Ancient painting and sculpture in England*, par John Carter ; — 4 vol. in-fol.
8 — *And historical church of Salysbury*, par Dodsworth ; — 1 vol. in-4.
9 — *And views of the magnificent chapel of King Henry the Seventh at Westminster abbey church ;* — in-fol.

(1) Fauchet, dans ses *Antiquités françoises*, rapporte que l'empereur Charles-Quint passant en France pour se rendre en Flandres, alla à l'abbaye de Saint-Denis où on lui montra la couronne et les ornements royaux du trésor. Quelqu'un lui ayant fait remarquer que la main de justice était taillée d'une seule pièce de corne de licorne, il répondit « que de plus convenable matière ne pouvoit estre composée la main de justice, laquelle doit estre nette et sans venin. »

10 — *Angleterre pittoresque*, par le baron de Roujoux ; — gr. in-8.
11 — *Annales de Hainaut*, par Jacques de Guyse ; — trad. du M[is]. de Fortia d'Urban ; — 15 vol. in-8 et suppléments.
12 — *Annales ducum princip. Brabantiæ et Belgicæ*, par Haræus ; — 3 vol. in-fol.
13 — *Annals of the coinage of Great Britain and its dependencies*, par Roger Ruding.
14 — *Antiquitates danicæ*, par Bartholini ; — 1 vol. in-4.
15 — *Antiquitates Italiæ medii ævi*, par Muratori.
16 — *Antiquités de la Bretagne*, par le chevalier de Fréminville ; — 1 vol. in-4.
17 — *Antiquités de Paris*, par Bonfons et Dubreuil ; — in-8.
18 — *Antiquités gauloises*, par Fauchet ; — 1 vol. in-4.
19 — *Antiquités nationales*, par Millin.
20 — *Antiquities of England*, etc., par Strutt ; — in-4.
21 — *Antiquities of Irland*, par Groos ; — 2 vol. in-4.
22 — *Antiquities of Westminster*, par J. Tismith ; — in-4.
23 — *Arabian antiquities of Spain*, par J. C. Murphy ; — in-fol.
24 — *Archeologia britannica*, par la Société des antiquaires de Londres ; — 27 vol.
25 — *Archéologie du département du Loiret*, par Marchand, Vergnaud et Romagnési.
26 — *Armoiries et blasons des rois et seigneurs anglais*, par J. York ; — 1 vol. in-fol.
27 — *Armorial insignia of the English sovereigns*, par Willementi ; — in-4.
28 — *Atlas des arts au Moyen Age*, par du Sommerard ; — in-fol.
29 — *Atlas des arts en France*, par Alexandre Lenoir : — in-fol.
30 — *Basilica Veneziana di Santo Marco*, etc. ; — in-fol.
31 — *Bavaria sancta*, par Math. Ruderus ; — in-fol.
32 — *Beytrage zur teutschen Kunst*, etc., par F. H. Muller.
33 — *Bibliographical Decameron*, par Dibdin ; — in-4.
34 — *Bibliotheca antiquaria*, par Fabricius.
35 — *Bibliotheca belgica sive virorum illustrium in Belgica*, par J. F. Foppens ; — in-fol.
36 — *Bibliotheca Cæsarea*, par Lambecius ; — in-fol.
37 — *Bibliotheca nummaria*, par Philippe Lable ; — 1 vol.
38 — *Bibliotheca Seguieriana*, par B. de Montfaucon ; — 1 vol. in-fol.
39 — *Bibliotheca Spenceriana*, par Dibdin.
40 — *Brevis synopsis rerum Brabantiæ et ducibus*, etc., par Loyens ; — in-4.
41 — *Cabinet de la bibliothèque Sainte-Geneviève* (de Paris), par le P. Dumolinet.
42 — *Calcographie romaine*, publiée par Didot frères.
43 — *Catalogus ordinum equestr. et milit., imaginibus expositus*, par Bonanni ; — in-4.
44 — *Chronicon gothvicense, exhibens faciem Austriæ antiquæ et mediæ*, par Godefridi ; — 2 vol. in-fol.
45 — *Chronicon regum hungariorum* ; — édition de 1488.

46 — *Chroniques d'Anjou et du Maine*, par Bourdigné ; — 2 vol. in-8.

47 — *Chroniques de Frise*, par Le Petit ; — 2 vol. in fol.

48 — *Civil costume of England, from the conquest to the present period*, par Martin ; — gr. in-4.

49 — *Codex diplomatica-historico-epistolaris, quo diplomata, chartæ, epistolæ*, etc., par le R. P. Ber. Pez.

50 — *Collection des Portraits historiques de France;*—au Cab. des Est., B. I. de Paris.

51 — *Collection d'estampes concernant l'Histoire de France*, réunie par Fevret de Fontette ; — 71 vol. in-fol. ; au Cab. des Est. de la Bibl. Imp. de Paris.

52 — *Collection des tombeaux de la Toscane*, par Millin ; — in-fol., au Cab. des Est. de la Bibl. Imp. de Paris.

53 — *Commentarius de familiis Augustinis*, etc., sans nom d'auteur ; — in-fol.

54 — *Compendium historiæ rerum hungaricarum, cum iconibus regum, ducum*, etc., par Privat ; — 1 vol. in-4.

55 — *Conquête de l'Angleterre par les Normands*, par Stothard ; — in-fol.

56 — *Costumes anciens et modernes, ou Histoire du gouvernement, de la milice, des mœurs*, etc., par J. Ferrario ; — 15 vol. in-4

57 — *Costumes des XIII, XIV et XVe siècles*, par C. Bonnart; — 2 vol. in-4.

58 — *Costumes du Moyen Age chrétien*, par J. de Hefner ; — 2 vol. in-4.

59 — *Cotman's engravings of the sepulchral brasses in Norfolk and Suffolk*, par Dawson Turner et sir Samuel Rush Meyrick ; — 2 vol. in-4.

60 — *Courte et solide histoire des ordres religieux et militaires*, par Schoonebeck.

61 — *Danica diplomatica*, par Olaï Wormius ; — 2 vol. in-4.

62 — *De Corona ferrea*, par Genisto Fontani.

63 — *Dei sepolcri e edifizi dell' Etruria e in generale dell' architectura tuscania*, par Orioli ; — in-4.

64 — *De Kalendario et cyclo Cæsaris ac de paschali canone sanct. Hippolyti*, par Nicolaus Allemanus.

65 — *Del duomo di Monterale*, par Serra di Falco ; — 1 vol. in-fol.

66 — *Delectus thesaurus diplomatum et numismatum Scotiæ*, etc., par Anderson.

67 — *Della anticha Longo-bardico Milanese*, par Fumagalli.

68 — *De Motibus siculis et rebus inter Henricum VI Romanorum imper. et Tancredem, sæculo XII° gestis*, par le moine P. d'Ebulo.

69 — *Denkmale der holybaukunst Norwegens*, par J. C. C. Dahl ; — in-fol.

70 — *De Rebus Franciæ orientalis*, etc., par Eckhard ; — 2 vol. in-fol.

71 — *Descriptio regni Hungariæ, cum figuris ære incisis*, par Jos. Christ. Wagner.

72 — *Description de la France*, par Deluc ; — in-fol.

73 — *Description historique de Notre-Dame de Paris*, par Charpentier ; — 1 vol. in-fol.

74 — *Description of the Anglo-Gallic coins*, par une société de gens de lettres ; — in-4.
75 — *Descrizione dei santuarii del Piemonte,* par N*. ; — 2 vol. in-fol.
76 — *De Sigillis Germanorum*, par Michel Heineccius ; — 1 vol. in-fol.
77 — *De Vitis imperatorum tam occidentalium quam orientalium* , par Jacques Strada.
78 — *Dictionnaire des Beaux-arts*, par Millin.
79 — *Dictionnaire historique et généalogique*, par Filleau ; — 2 vol. in-8.
80 — *Dictionnaire raisonné de diplomatique*, par dom Devaines.
81 — *Dissertation sur les anciens monuments de Bordeaux*, par Venuti ; — in-4.
82 — *Documenti, sigilli e monete... della monarchia di Savoya,* par Cibrario et Promis ; — in-4.
83 — *Ducalis regiæ Lararium* , *sive reipublicæ Venetæ principum omnium icones.*
84 — *Effigies augustiss. imperator., baronum, ducum*, etc., par Schrenckius. — 1 vol.
85 — *Effigies virorum eruditorum atq. artificum Bohemiæ*, etc., par I. de Born.
86 — *Elogium Henrici II* (de France), par P. Paschal ; — in-fol., édition de 1560.
87 — *Encyclopedia of antiquities*, etc., par Fosbroke.
88 — *Espagne (l') artistique et monumentale*, par Perez Villa Amil et don Patricio de la Escosura ; — in-fol.
89 — *Essai de classement des monnaies byzantines*, par le baron Marchand.
90 — *Essai d'un classement de monnaies byzantines*, etc., par de Saulcy ; — in-4.
91 — *Essai sur les arts en Picardie*, par E. Rigollot ; — 2 vol. in-8, et atlas.
92 — *Essai sur les costumes*, par Maillot et Martin.
93 — *Essai sur les monnaies du Poitou*, etc., par Lecointe Dupont ; — in-8.
94 — *Études synoptiques de l'histoire de France*, par Jubé de la Pérelle ; — in-fol.
95 — *Extrait des chartes et actes normands et anglo-normands*, par L'Échaudé d'Anisy ; — 2 vol. in-8, avec atlas in-4.
96 — *Fabbriche più cospicue della città di Venezia* , par une société d'antiquaires vénitiens ; — 2 vol. in-fol.
97 — *Familiæ Byzantinæ*, par Du Cange ; — 1 vol. in-fol.
98 — *Flandria illustrata*, publiée par Sanderus ; — 2 vol. in-fol.
99 — *France pittoresque et monumentale*, par Abel Hugo ; — in-4.
100 — *Galeries historiques de Versailles*, publiées par Gavard ; — in-fol. et in-4.
101 — *Genealogia principum Badentium Halsatiæ*, par Math. Mérian ; — in-fol.
102 — *Graphical illustrations of the metropol of Canterbury*, par Wolnoth et Hastings.
103 — *Hierolexicon*, par Macri.
104 — *Histoire de France en estampes.*—Série de portefeuilles conservés sous ce titre au Cab. des Est. de la Bibl. Imp. de Paris.
105 — *Histoire de l'Abbaye de Saint Denis* (en France), par dom Félibien ; — in-fol.
106 — *Histoire de Saint-Germain-des-Prés*, par dom Bouillard ; — in-fol.

107 — *Histoire de la peinture sur verre en France*, par le comte de Lasteyrie; — in-fol.
108 — *Histoire de la province d'Alsace*, par Laguille ; — 1 vol. in-fol.
109 — *Histoire de l'Architecture*, par Hope.
110 — *Histoire de l'Art*, par d'Agincourt.
111 — *Histoire de Provence*, par Bouche.
112 — *Histoire des beaux-arts en France, par les monuments de sculpture et de peinture, etc.*, par Herbé ; — in-4
113 — *Histoire des comtes de Proveuce*, par de Ruffi ; — in-fol.
114 — *Histoire des costumes français*, par Herbé ; — in-4.
115 — *Histoire des inaugurations*, par de Bevy ; — 1 vol. in-12.
116 — *Histoire des peintres en Angleterre*, par Horace Walpole.
117 — *Histoire du Berry*, par J. Chaumeau ; — in-fol., édition de 1566.
118 — *Histoire du pays et duché de Nivernois*, par Guy-Coquille ; — in-4.
119 — *Histoire ecclésiastique et politique..... de Lorraine*, par dom Calmet ; — in-fol.
120 — *Histoire généalogique des seigneurs de la maison d'Auvergne*, par Baluze.
121 — *Histoire générale de Bretagne*, par dom Morice ; — 5 vol. in-fol., et les suppléments par Lobineau et autres, en 2 vol. in-fol.
122 — *Histoire générale de la Bourgogne*, par dom Plancher ; — 4 vol. in-fol.
123 — *Histoire générale du Dauphiné*, par Valbonnais.
124 — *Histoire générale du Languedoc*, par dom Vaissette ;— 5 vol. in-fol.
125 — *Histoire monétaire et philologique du Berry*, par Pierquin de Gembloux ; — in-4.
126 — *Historia chronologica Pannoniæ*, par Goth. Arthus ; — avec grav. par Th. de Bry.
127 — *Historia Fuldensis*, par Schannat ; — 1 vol. in-fol.
128 — *History of England*, par Goldsmith ; — 1 vol. in-8.
129 — *Icones decem e familia burgraviornm nurembergensium et Res gesta cum geuealogiis*, par Joann. Cernitius ; — in-fol.
130 — *Il regno di Napoli descritto con medaglie*, etc., par Marc Mayer; — 1 vol. in-fol.
131 — *Il Vaticano descritto*, par Erasme Pistolesi ; — in-fol.
132 — *Imagines imperatorum occidentis*, par Thomas de Leu. — (Voir son œuvre.)
133 — *Imagines virorum illustrium*, etc., par Schrenckius ; — gr. in-fol.
134 — *Introduction à la description de la France*, par Piganiol de la Force.
135 — *I regali sepolcri del Duomo di Palermo*, etc., par Fr. Daniele ; — in-fol.
136 — *L'Ancien Bourbonnais*, publié par Allier et autres ; — 2 vol. in-fol.
137 — *L'Ancienne Auvergne et le Velay, histoire, archéologie, topographie*, par Ad. Michel ; — 1 vol. in-fol.
138 — *Le Fabbriche principali di Pisano*, etc., par Ranieri Grassi ; — 1 vol. in-fol.
139 — *Leges palatinæ*, dans les *Acta sanctorum* des Bollandistes ; — (juin, t. III.)
140 — *Le grand Armorial de Bourgogne*, par J. Chevillard ; — 1 vol. in-fol.

141 — *Le grand Théâtre sacré du Brabant*, par Butkens ; — 3 vol. in-fol.
142 — *Le Moyen Age et la Renaissance en Europe*, par Paul Lacroix et Ferdinand Seré.
143 — *Les Généalogies et anciennes descentes des comtes forestiers de Flandre*, etc., par Pierre Balthazar ; — in-fol.
144 — *Livre des alliances des princes de Hollande, Zélande*, etc., par Christ. Plantin.
145 — *Médailles des hommes illustres de l'empire d'Autriche, depuis le Moyen Age jusqu'au seizième siècle*, par Jos. Bergmann ; — in-4.
146 — *Memorie di Monza*, par Frisi.
147 — *Méthode pour étudier l'Histoire*, par Lenglet du Fresnoy ; — in-4.
148 — *Militarinm ordinum origines, statuta, insignia, etc.*, par Fr. Mennens;—1 vol.in-4.
149 — *Miscellanea Bohemiæ*, par Balbinus.
150 — *Moneta Italiæ, etc.*, par Bellini.
151 — *Monete del regno di Napoli da Roggiero a Carlo*, par Ces.-Ant. Vergara ; — in-fol.
152 — *Monete del Piemonte*, par Galeano Napione.
153 — *Monographie de la cathédrale de Chartres*, par Lassus ; — in-fol.
154 — *Monnaies des princes d'Orient*, par V. Mynter; — pet. in-4.
155 — *Monnaies germaniques du Moyen Age*, par Dœderlin.
156 — *Monumenta danicæ et fasti danici*, par Ol. Wormius ; — in-fol.
157 — *Monumenta illustrium virorum*, par Boxhornius ; — 1 vol. in-fol.
158 — *Monumenta Paterbornensia*, par Christ. Theod. Plettemberg ; — 1 vol. in-8.
159 — *Monumenta saxo-gothicorum, etc.*, par Peringskiol ; — 1 vol. in-fol.
160 — *Monumenta sepulchralia antiq. Magnæ Britanniæ*, par Joseph Wieves ; — in-fol.
161 — *Monumenta vetusta Magnæ Britanniæ, etc.*, par la Soc. des antiquaires de Londres; — plusieurs vol. in-fol.
162 — *Monumental antiquities*, par Blore ; — 1 vol. in-4.
163 — *Monuments de la monarchie française*, par Montfaucon ; — in-fol.
164 — *Monuments des arts du dessin*, par Vivant Denon ; — in-fol.
165 — *Monuments français inédits*, par Willemin ; — 2 vol. in-fol.
166 — *Monuments funèbres de la Toscane*, par Gozzini ; — 1 vol. in-fol.
167 — *Monuments funèbres remarquables de la ville de Naples*, — portef. in-fol. marqué n. 5769, au Cab. des Est. de la Bibl. Imp. de Paris.
168 — *Monuments religieux et civils de la Sicile*, par Zanth et Hittorf ; — in-fol.
169 — *Monographie des vitraux de la cathédrale de Bourges*, par les RR. PP. Cahier et Arthur Martin ; — gr. in-fol.
170 — *Militarium ordinum origines, statuta, insignia, etc.*, par Franc. Mennens ; — in-4.
171 — *Münzen und medaillen der republiken Stadte. Ortschaften Gymnasien ans den Mittelalter und der neueren Zeit*, par Jos. Appel ; — 4 vol. in-8.
172 — *Musée des monuments français*, par Alex. Lenoir; — in-fol.

173 — *Museo del medallas espagnolas en Huesca,* par D. Vin. Juan de Lastanosa; — in-4.
174 — *Nobiliaire de Normandie*, par Chevillard; — 1 vol. in-fol.
175 — *Noblesse et chevalerie d'Artois, de Picardie et de Flandre,* par Roger; — in-8.
176 — *Nordiska forulemningar*, par Liljegren; — 1 vol. in-fol.
177 — *Norskt miùdes mærker, etc.*, par Kluver.
178 — *Notitia Hungariæ novæ historico-geographica,* par Math. Belius; — 4 vol. in-fol.
179 — *Nouveau traité de diplomatique* par les Bénédictins.
180 — *Novum theatrum civitatum Pedemonti*, par le comte de Sclopis; — 2 vol. in-fol.
181 — *Novum ac magnum theatrum urbium Belgiæ regiæ,* par Blaeu; — 2 vol. in-fol.
182 — *Numismata imperatorum,* par Banduri; — 2 vol. in-fol.
183 — *Numismatique du moyen âge*, par Joachim Lelewel ; — 2 in-8, et atlas in-fol.
184 — *Opera omnia numismatica, etc.*, par Goltzius.
185 — *Paléographie universelle*, par Silvestre ; — in-fol.
186 — *Peintres primitifs d'Italie*, publiés par Challamel.
187 — *Pictorial history of England;* — in-4.
188 — *Pisa illustrata nelle arte del disegno, etc.*, par Alex. Morona; — 3 vol. in-8.
189 — *Pologne historique et monumentale,* par Léonard Chodsko et Stanislas Grabowski.
190 — *Pontificale romanum;* — édition in-8, de 1585, avec pl. de J. Willamena.
191 — *Raccolta di monumenti et sarcofagi di Campo Santo*, par Lasini fils ; — in-4.
192 — *Recherches curieuses des monnaies de France,* par Bouteroue ; — in-fol.
193 — *Recherches des antiquités de Flandre,* par l'Espinoy ; — 1 vol. in-fol.
194 — *Recherches sur les monuments et l'histoire des Normands de la maison de Souabe, etc.*, par le duc de Luynes et autres , — in-fol.
195 — *Recueil des costumes français*, par Beaunier et Rathier ; — 2 vol. in-fol.
196 — *Recueil des plus beaux bâtiments de France,* par Androuet Ducerceau; — 2 vol. in-fol.
197 — *Recueil des rois de France,* par du Tillet; — 2 vol. in-4.
198 — *Recueil des Sceaux de France,* par le marquis de Migieux ; — 1 vol. in-4.
199 — *Recueil de tous les ordres religieux, civils et militaires,* par J. C. Bar; — in-fol.
200 — *Revue numismatique de Blois*, par Cartier, de la Saussaye et autres ; — in-8.
201 — *Saracenic and norman remains to illustrated the Norman in Sicily ;* par Gally Knight ; — 1 vol. in-fol.
202 — *Saxonica numismatica, etc.*, par W. Tenzelius ; — 4 vol. in-4.
203 — *Sceaux des grands feudataires*, dans le *Trésor de numismatique ;* — in-fol.
204 — *Sceaux des rois et reines de France,* dans le *Trésor de numismatique ;*—in-fol.
205 — *Scelta raccolta di monumenti, sepolcr., etc.*, par de Tori et Becchio ; — in-fol.
206 — *Scriptores rerum hungaricarum veteres et gemini,* collect. M. Belio et A. G. Schwandtnezo ; — 3 vol. in-fol.

207 — *Scriptores rerum italicarum, etc.*, par Muratori; — in-fol.
208 — *Sepulcri ecclesiæ cathed. Palermi*, sans nom d'auteur; — 1 vol. in-fol.
209 — *Sicilia descritta*, par Philippe Paruta ; — 1 vol. in-fol.
210 — *Sigilla comitum, ducum Flandriæ, etc.*, par Wrée ; — 2 vol. in-fol.
211 — *Sketches in Flanders and Germany*, par Sam. Prout; — in-fol.
212 — *Sketches in Germany and Belgium, etc.*, par Louis Haghe.
213 — *Souvenir du musée des Petits-Augustins*, par Biet; — in-fol.
214 — *Spiegazione e reflessioni sopra alcuni sagri monumenti antic. di Milano*, par le P. Jos. Allegranza ; — 1 vol. in-4.
215 — *Splendor magnificenciæ urbis Venetiæ*, etc., sans nom d'auteur ; — 2 vol. in-fol.
216 — *Statistique monumentale de Paris*, par Albert Lenoir; — gr. in-fol.
217 — *Storia della pittura in Italia*, par Orsini ; — in-fol.
218 — *Storia della scultura in Italia*, par Cicognara ; — in-fol.
219 — *Suecia antiqua et hodierna*, par Dahlsberg ; — 3 vol. in-fol.
220 — *The antiquities cathedral church Salisbury*, par Britton ; — 1 vol. in-4.
221 — *Theatrum orbis terrarum, sive tabula veteris geographiæ*, par Ortélius.
222 — *Theatrum urbium mundi*, par Georges Braun ; — 3 vol. in-fol.
223 — *Theatrum urb. Italiæ*, publié par Blaeu; — 2 vol. gr. in-fol.
224 — *The history and antiquities of the abbey church of Saint-Peters*, par P. Neale. Baylen ; — in-4.
225 — *The history and antiquities of the abbey church Saint-Peters Westminster*, par John Dorth ; — in-fol.
226 — *The History and antiquities of the cathedral church of Canterbury and the once adjoing monastery*, par M. J. Dart ; — in-fol.
227 — *The Monumental effigies of Great Britain*, par Stothard ; — 1 vol. in-4.
228 — *Thesaurus antiquitatum Sardiniæ ;* par Gronovius ; — 15 vol. in-fol.
229 — *Thesaurus antiquitatum Italiæ*, par Burmann : — 15 vol. in-fol.
230 — *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiæ*, par Grævius ; — 30 vol. in-fol.
231 — *Thesaurus antiquitatum... Siciliæ*, par Grævius et Gronovius ; — 15 vol. in-fol.
232 — *Thesaurus diptychorum*, par Gori ; — in-fol.
233 — *Thesaurus sueo-gothicorum*, par Brenner ; — in-4.
234 — *The sepucral antiquities of Great Britain*, par Blore; — 1 vol. in-4.
235 — *Thuringia sacra, etc.*, par Samuel Reyheri ; — 2 vol. in-fol.
236 — *Toiles peintes de la ville de Reims*, par Louis Paris ; — in-fol.
237 — *Tombeaux des principales familles d'Italie*, par Pompée Litta ; — plus. vol. in-fol.
238 — *Tombeaux des rois de Pologne ;*—1 portef. in-fol. marqué P. E. 14, au Cab. des Est. de la Bibl. Imp. de Paris.
239 — *Topographia Bohemiæ*, par Martin Zeiller ; — in-fol.

XIIIe SIÈCLE.

ÉQUIPEMENT MILITAIRE, No 9.

1. XIIIe siècle. Extrait d'une miniature du *Roman de la Rose*, ms. à la Bibl. Roy. de Bourgogne, à Bruxelles.
2. — Casque allemand. extr. d'une miniature des *Minnesingers*, ms. de la fin du XIIIe siècle, à la Bibl. Imp. de Paris.
3. — Casque, extr. d'une miniature du ms. *Evangeliorum-Moralium S. Gregorii*, à la Bibl. de Bourgogne, à Bruxelles.
4. — Extrait des *Constitutiones Jacobi 2*, ms. de 1295, à la même Bibliothèque.
5. — Chapel de fer du chevalier de Honnecourt, dans son ouvrage la *Solidité de la Charpenterie*, ms. à la Bibl. Imp. de Paris.
6. — Extrait d'un ms. du Bristish Museum, à Londres.

7, 8, 9, 10 et 11. XIIIe siècle. Extraits du même ms. que le no 3.

12. XIIIe siècle. Extrait du même ms. que le no 1.

XIIIe, XIVe, XVe ET XVIe SIÈCLES.

ÉQUIPEMENT MILITAIRE, No 10.

Lances, Pertuisanes, Hallebardes.

1. XVe siècle. Hallebarde d'un homme de la suite de l'Empereur Maximilien; extr. d'une miniature d'un ms. conservé au Bristish Museum, à Londres.
2. — Lance d'un voyageur, représenté dans le même ms.

3. XVIe siècle. HALLEBARDE, extr. des *Acta abbatum Gemblac.*, ms. de l'an 1527 ; à la Bibl. de Bourgogne, à Bruxelles.

4. — LANCE, extr. du même ms.

5. — HALLEBARDE d'un soldat, dans l'ouvrage gravé : *Joyeuse Entrée de l'archiduc Ernest, à Bruxelles*, en 1594.

6. — HALLEBARDE d'un homme de la suite de l'Infante Isabelle-Claire-Eugénie, représenté dans un dessin à la plume, placé en tête de vers composés par François de Montmorency, à l'occasion de la Joyeuse Entrée de cette princesse à Bruxelles, en 1599. — Ms. conservé à la Bibl. de Bourgogne, à Bruxelles.

7. — HALLEBARDE d'un HALLEBARDIER de Henri II, roi de France ; représenté dans l'ouvrage gravé sur bois, (de 1559 à 1570), reproduisant les joûtes et tournois où ce prince fut blessé par Montgommery. — Cette suite de planches est connue sous le nom des *Quarante Tableaux des Tournelles.*

8. — D'un autre HALLEBARDIER, dans la même suite de planches.

9. — D'un CHEF HALLEBARDIER ALLEMAND, dans l'ouvrage gravé : *Weiss Kunig*, reproduisant les gravures d'un ms. composé en 1514, conservé dans la *Kaiserl. königl. Hofbibliothek.*

10. XVe siècle. PERTUISANE FLAMANDE, dans la *Chronique du Hainaut*, ms. à la Bibl. de Bourgogne, à Bruxelles.

Ce fut sous le règne de Louis XII que l'on commença à faire usage de la *Pertuisane* ou *Partisane*. La lame en était beaucoup plus large que celle de la lance et ressemblait assez à l'esponton ; avec cette différence que la partie de la lame qui avoisinait le manche avait la forme d'un croissant.

11. XIIIe siècle. LANCE d'un des soldats commis à la garde du tombeau de J.-C. ; représenté sur la couverture en vermeil de l'*Évangéliaire* dit *de la Sainte-Chapelle*, ms. à la Bibl. Imp. de Paris.

12. XVIe siècle. LANCE de défense, ornée de la draperie qu'on nommait *cravate;* — d'un voyageur, représenté dans le même ouvrage que le n° 9.

13. — D'un HALLEBARDIER de Henri II, roi de France, dans le même ouvrage que le n° 7.

14. — HALLEBARDE d'un Garde du Corps de Henri II, *idem.*

15. — LANCE d'un champion de Tournoi représenté dans le *Chards de triumphes de Maximilien*, ouvrage gravé en 1517 sur les dessins d'Albert Durer et de Jean Burgmaïer.

16. XVIe siècle. PERTUISANE d'un Garde du Corps de Charles-Quint, dans l'ouvrage gravé à l'eau-forte par Nicolas Hagenberg, sur l'*Entrée solennelle* que firent cet empereur et le pape Clément VII, à Milan.

17. — PERTUISANE d'un autre Garde du Corps de Charles-Quint, dans l'*Entrée solennelle* de cet empereur avec le pape Clément VII, à Bologne (1529 ou 1530), gravée par Lucas Cranach, d'après la fresque de dom Riccio, dit *le Brusasorci*, de Vérone.

18. XVe siècle. LANCE d'un soldat allemand, représenté sur un tableau portant la date de 1497, conservé dans la sacristie de la cathédrale de Freising, en Bavière.

19. XVIe siècle. D'un PERTUISANIER de Charles-Quint, dans le même ouvrage que le nº 16.

20. — D'un HALLEBARDIER SUISSE, à la suite de Charles-Quint, dans le même ouvrage.

21. — D'un CHEVALIER ALLEMAND combattant à la hallebarde, dans le même ouvrage que le nº 9.

22. XIVe siècle. LANCE aux couleurs du combattant, dans le ms. *Les Faits d'armes*, à la Bibl. de Bourgogne, à Bruxelles.

23. XVIe siècle. LANCE DE TOURNOI, aux couleurs du combattant, extr. d'un ms. de l'an 1587, appartenant à la commission pour la conservation des monuments historiques, à Gand.

XVe ET XVIe SIÈCLES.

ÉQUIPEMENT MILITAIRE, Nº 11.

Hallebardes, Lances, Piques, Fourches. etc.

1. XVe siècle. HALLEBARDE d'un fantassin, dans l'une des *Toiles peintes* de la ville de Reims.

2. — HALLEBARDE ALLEMANDE dans un tableau de la fin du XVe siècle, peint par Albert Durer. (Collection de M. Quedeville, à Paris.)

3. — *Autre*, tirée du même tableau.

4. XVe siècle. HALLEBARDE ALLEMANDE, dans la *Chronique de Nuremberg* imprimée. — Dessins par Michel Wolgemüth.
5. — *Autre,* tirée de la même *Chronique.*
6. XVIe siècle. HALLEBARDE ALLEMANDE du commencement du XVIe siècle, dans le *Chards de triumphes de Maximilien*, déjà cité.
7. — HALLEBARDE ALLEMANDE, tirée de l'*Entrée de Charles V à Bologne,* déjà citée.
8. — *Autre*, tirée de la même *Entrée de Charles V.*
9. — *Autre*, *idem.*
10. — HALLEBARDE ESPAGNOLE, tirée de la même *Entrée.*
11. — *Autre*, *idem.*
12. XVe siècle. LANCE DE TOURNOI employée plus particulièrement dans les combats à outrance à pied. — Dans une miniature d'un ms. du British Museum.
13. — MAILLET D'ARMES, dans la même *Toile peinte* que le n° 1.
14. — LANCE ALLEMANDE, dans le même tableau que le n° 2.
15. — MASSE D'ARME hérissée de pointes en fer, *idem.*
16. — PIQUE de fantassin, *idem.*
17. — *Autre,* sur l'une des *Miséricordes*, en bois sculpté, de Notre-Dame de Rouen.
18. — FOURCHE D'ARME, dans la *Chronique de Nuremberg* citée plus haut, n° 4.
19. — CROC DOUBLE, dans la même *Chronique.*
20. — PIQUE, *idem.*

XIIIe, XIVe, XVe, XVIe ET XVIIe SIÈCLES.

ÉQUIPEMENT MILITAIRE, N° 12.

Dagues ou Miséricordes, Poignards, Coutelas de chasse, Rapières.

1. XIIIe siècle. DAGUE *d'un gentilhomme*, dans une miniature du *Roman de la Rose*, ms. à la Bibliothèque de Bourgogne, à Bruxelles.
2. — COUTELAS-POIGNARD *d'un chasseur,* dans une miniature du même ms.

3. XIVe siècle. Dague *de Guillaume de Wenemare*, capitaine des Gantois, en 1317, représenté sur un *nielle* placé dans le mur, à l'intérieur de l'Hôpital portant son nom, à Gand.

4. — Dague *de Jean de Luxembourg*, roi de Bohême, tué à la bataille de Crécy, en 1346, représenté sur un bas-relief conservé au musée de Mayence.

5. — Dague *de Robert*, bâtard du comte de Flandre de ce nom, représenté sur son tombeau, exécuté en 1360 et placé dans l'église des Dominicains, à Gand.

6. — Dague *de Pieterkin*, bâtard de Louis de Mâle, comte de Flandre, mort en 1366, représenté sur son tombeau, autrefois dans la même église des Dominicains, à Gand.

7. — Dague *de Louis de Mâle*, comte de Flandre, représenté sur son tombeau, exécuté par Jacques de Gernes, bourgeois de Lille, dans l'église collégiale de Saint-Pierre de cette ville.

8. — Dague *de sir Jacob Breidels*, mort à Bruges, en 1395, d'après le dessin d'un ms. de la Bibl. de cette ville, reproduisant son tombeau, autrefois dans l'église de sainte Walburge.

9. XIVe siècle. Dague *d'un magistrat*, représenté dans une miniature de la *Bible* dite *de 1380*, ms. à la Bibl. de Bourgogne, à Bruxelles.

10. XVIe siècle. Poignard, dans l'ouvrage gravé *Weiss Kunig*, déjà cité.

11. — Coutelas de chasse *d'un veneur allemand*, dans *Le Chards de triumphes*, déjà cité.

12. — Dague *d'un seigneur* de la suite de Henri II, roi de France, dans *Les Quarante Tableaux de Tournelles ;* déjà cités.

13. — Dague *d'un étudiant allemand*, représenté dans un tableau du XVIe siècle conservé à l'Université de Prague.

14. — Rapière *d'un paysan allemand*, dans le même ouvrage que le n° 11.

15. — Dague *d'un membre de la corporation des Mesureurs de grains, de Gand*, représenté en costume de parade derrière le blason de cette corporation (1568), conservé dans le local de la corporation actuelle.

16. XIVe siècle. Dague *d'un chevalier*, dans le roman de *Lancelot du Lac*, ms. à la Bibl. Imp. de Paris.

17. — Coutelas de chasse *d'un page* dans *Les Déduiz de la chasse des bestes sauvaiges et des oyseaux de proye*, par Gaston Phœbus; ms. à la Bibl. Imp. de Paris.

18. XVe siècle. Dague *du duc de Bourbon*, dans les *Tournois du roi René*, ms. à la même Bibliothèque.

19. xve siècle. Rapière *d'un chef de bohémiens*, dans une tapisserie du château d'Effiat, d'après un dessin communiqué par M. Achille Jubinal.

20. xive siècle. Dague *d'un officier du palais,* dans les *Chroniques de Saint-Denis*, ms. à la Bibl. Imp. de Paris.

21. — Dague *d'un héraut d'armes*, dans le même manuscrit.

22. xvie siècle. Dagues *d'un bourgeois allemand*, dans un ms. de 1583, conservé dans la Bibliothèque de la municipalité d'Aschaffembourg, en Bavière.

23. xve siècle. Poignard *d'un seigneur italien*, dans un tableau gothique, ayant appartenu à feu M. Quédeville, à Paris.

24. xive siècle. Poignard *d'un seigneur provençal*, dans les *Poésies de Guillaume de Machaut*, ms. à la Bib. Imp. de Paris.

25. xve siècle. Poignard *d'un intendant du Palais*, dans les *Chroniques de Hainaut*, ms. à la Bibl. Imp. de Bourgogne, à Bruxelles.

26. xvie siècle. Poignard *d'une fille de joie,* dessin colorié du temps, appartenant à M. de Hefner, à Darmstadt.

27. xviie siècle. Coutelas de chasse, sur le *blason des couteliers de Bruxelles*, ms. aux archives de l'hôtel-de-ville de Bruxelles.

28. xve siècle. Coutelas de chasse *d'un valet de vénerie*, dans le *Déduiz de la Chasse des bestes sauvaiges*, ms. dit *de Neuilly*, à la Bibl. Imp. de Paris.

29. — Poignard *d'un valet de chasse*, dans le même manuscrit.

Voyez pages 17 et 18 du tome IV, les indications d'ouvrages contenant des reproductions de Dagues, de Poignards, etc., et à la *Table analytique des planches*, les mots Dagues, Poignards, Couteaux-Poignards, Miséricordes, Rapières Couteaux de chasse; pour les renvois aux autres objets du même genre disséminés dans le cours du présent ouvrage.

XIIIe ET XIVe SIÈCLES.

FRANCE. — ÉTOFFES, N° 9.

1, Couverture d'autel.	XIVe siècle.	Ext. du ms. 6964.
2. Étoffe du capuchon d'un roi.	—	—
3. Robe d'une dame noble.	—	-
4. Surcot d'un seigneur.	—	—
5. Surcot d'un seigneur.	—	—
6. Vêtement d'homme.	XIIIe siècle.	Extr. du ms. 1194.
7. Robe d'un seigneur.	—	—
8. Vêtement d'homme.	XIVe siècle.	—
9. Couverture d'autel.	—	Extr. du ms. 6964.
10. Couverture d'autel.	—	Extr. du ms. 1194.
11. Surcot d'un roi.	—	Extr. du ms. 6964.
12. Robe d'une reine.	—	—
13. Nappe d'autel.	—	—
14. Surcot d'un seigneur.	—	—
15. Surcot d'un roi.	—	—

Les deux manuscrits 1194 et 6964 sont conservés au département des manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris.

XIIe ET XIIIe SIÈCLES.

FRANCE. — ÉTOFFES, N° 10.

1. Couvre-pieds.	XIIIe siècle.	Extr. du ms. 7020.
2. Couvre-pieds.	—	—
3. Couvre-pieds.	—	—
4. Liteaux de nappe.	XIIe siècle.	Extr. du ms. 1194.
5. Liteaux de nappe.	—	—
6. Couverture d'autel.	—	—
7. Couverture d'autel.	—	—
8. Couverture d'autel.	—	—
9. Couverture d'autel.	—	—
10. Couvre-pieds.	—	—
11. Tapis de tenture.	—	—
12. Tapis de tenture.	XIIIe siècle.	Extr. du ms. 7609.
13. Tapis de tenture.	—	Extr. du ms. 7020.
14. Tapis de tenture.	—	Extr. du ms. 7609.

Les manuscrits 1194, 7609 et 7020 sont conservés au département des manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris.

XIIIe ET XIVe SIÈCLES.



FRANCE. — ÉTOFFES, N° 11.

1. Surcot d'un écuyer.	XIVe siècle. Extr. du ms. 6964.	
2. Surcot d'un seigneur.	—	—
3. Surcot d'un seigneur.	—	—
4. Surcot d'un seigneur.	—	—
5. Rideau de lit.	—	—
6. Surcot d'un homme noble.	—	—
7. Rideau d'un lit royal.	—	—
8. Rideau de lit.	—	—
9. Tente.	XIIIe siècle. Extr. du ms. 1194.	
10. Surcot d'un seigneur.	XIVe siècle. Extr. du ms. 6964.	
11. Surcot d'un seigneur.	—	—
12. Surcot d'un roi.	—	—
13. Robe d'une dame noble.	—	—
14. Robe d'un serviteur du palais.	—	—



Les deux manuscrits 1194 et 6964 sont conservés au département des manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris.

XIIIe ET XIVe SIÈCLES.

FRANCE. — ÉTOFFES, N° 12.

1.	Couvre-pieds.	xive siècle.	Extr. du ms. 6964.
2.	Cotte d'un chevalier.	—	—
3.	Surcot d'un homme de la cour.	—	—
4.	Surcot d'un homme de la cour.	—	—
5.	Tenture d'appartement.	—	—
6.	Robe d'une dame noble.	—	—
7.	Rideau d'une tente.	—	—
8.	Tenture d'une salle de banquet dans un palais royal.	—	—
9.	Couvre-pieds.	xiiie siècle.	Extr. du ms. 1194.
10.	Surcot d'un homme noble.	xive siècle.	Extr. du ms. 6964.
11.	Tenture d'appartement.	—	—
12.	Rideau d'une tente.	—	Extr. du ms. 1194.
13.	Capuchon d'un homme noble.	—	Extr. du ms. 6964.
14.	Surcot d'un homme noble.	—	—
15.	Rideau d'une tente.	—	—

Les manuscrits 1194 et 6964 sont conservés au département des manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris.

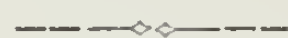
XIVe SIÈCLE.

FRANCE. — ÉTOFFES, N° 15.

1.	Surcot d'un homme noble.	XIVe siècle.
2.	Surcot d'un homme noble.	—
3.	Surcot mi-parti d'un homme noble.	—
4.	Surcot d'un homme noble.	—
5.	Tapis de pieds.	—
6.	Surcot d'un homme noble.	—
7.	Couvre-pieds.	—
8.	Surcot d'un roi.	—
9.	Tenture d'appartement dans un palais.	—
10.	Surcot d'un homme noble.	—
11.	Surcot d'un homme noble.	—
12.	Robe d'une dame noble.	—
13.	Robe d'une dame noble.	—
14.	Surcot d'un homme noble.	—
15.	Surcot d'un homme noble.	—
16.	Surcot d'un homme noble.	—
17.	Surcot d'un homme noble.	—
18.	Robe de femme.	—
19.	Surcot d'un homme noble.	—
20.	Couverture d'autel.	—
21.	Surcot d'un roi.	—
22.	Surcot d'un homme noble.	—

Tous ces matériaux sont extraits du manuscrit 6964 conservé au département des manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris.

XIVe SIÈCLE.



FRANCE. — ÉTOFFES, N° 16.



1.
Caparaçon de cheval.
Extrait du ms. 6964.

2.
Courte-pointe de lit.
Extraite du ms. 6964.

3.
Courte-pointe de lit.
Extraite du ms. 6789.

4.
Caparaçon de cheval.
Extrait du ms. 6790.

5.
Courte-pointe de lit.
Extraite du ms. 6790.

6.
Courte-pointe de lit.
Extraite du ms. 6964.



Les manuscrits 6789, 6790 et 6954 sont conservés au département des manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris.

XIVe SIÈCLE.

FRANCE. — ÉTOFFES, N° 17.

1.

Caparaçon de cheval.

Extrait du ms. 6790.

2.

Robe d'une dame noble.

Extraite du ms. 6790.

3.

Courte-pointe de lit.

Extraite du ms. 6790.

4.

Surcot mi-parti.

Extrait du ms. 6790.

5.

Caparaçon de cheval.

Extrait du ms. 6964.

6.

Rideau de tente.

Extrait du ms. 6964.

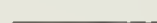
Les manuscrits 6790 et 6964 sont conservés au département des manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris.

XIVe SIÈCLE.



FRANCE. — ÉTOFFES.

Planche non numérotée.



Tenture d'appartement extraite d'un *Gaston Phœbus*, manuscrit conservé à la Bibliothèque de Bourgogne, à Bruxelles.



XVe SIÈCLE.



FRANCE. — ÉTOFFES, N° 19.

Etoffes brodées ou tapissées en fil d'or pour tentures d'appartement, extraites de la *Vie de sainte de Catherine Sienne*, ms. 542².



Supplément français conservé au département des manuscrits
de la Bibliothèque impériale de Paris.

XVe SIÈCLE.



FRANCE. — ÉTOFFES, N° 20.



Etoffes brodées ou tapissées en fil d'argent pour tentures d'appartement, extraites du même manuscrit que la planche précédente.



AMEUBLEMENT. — FIN DU XIIe SIÈCLE.



MEUBLES ET OBJETS DIVERS, N° 7.



1. Lit et berceau d'enfant, rideaux.
2. Lit et tringles pour supporter les rideaux.
3. Bois de lit et oreiller.
4. Lit, oreiller, draps et couvertures.
5. Lit de repos.
6. Bercelonnette.
7. Siége d'apparat.
8. Table, nappe, assiettes, vase, couteau.
9. Tabouret de pieds.
10. Carquois garni de ses flèches.
11. Compas de tailleur de pierres.
12. Vase.
13. Vase.
14. Couverture de livre.



Tous ces objets sont extraits de la partie, exécutée au XIIe siècle, du manuscrit 1194 conservé au département des manuscrits de la Bibliothèque de Paris.

FRANCE. — XIIe ET XIIIe SIÈCLES.



MEUBLES ET OBJETS DIVERS, N° 8.



15. Siège d'apparat.	XIIe siècle.
16. Fontaine à vin, pour mettre sur la table pendant les repas.	—
17. Table-guéridon et coupes.	—
18. Table, nappe, plat et vases.	—
19. Autel portatif garni de sa nappe.	—
20. Pupitre et livre.	—
21. Chandelier d'église.	—
22. Huche au pain.	—
23. Tente royale et autres.	XIIIe siècle.
24. Tente militaire.	—
25. Tente militaire.	XIIe siècle.
26. Tente militaire.	—



Tous ces matériaux sont extraits du même manuscrit que ceux de la planche précédente.

AMEUBLEMENT. — XIIe ET XIIIe SIÈCLES.



MEUBLES ET OBJETS DIVERS, N° 9.



1. XIIe siècle. Pot en métal, extrait des *Dialogues de saint Grégoire*, ms. 9917 conservé à la Bibl. de Bourgogne, à Bruxelles.
2. — Hydre en or, extr. du *Liber floridus*, ms. n° 92, à la Bibliothèque de Gand (Belgique).
3. — Vase en terre, extr. du même ms. que le n° 1.
4. — Sonnette. — —
5. — Crosse abbatiale. — —
6. — Lampe, extr. du même ms. que le n° 2.
7. — Encensoir. — —
8. XIIIe siècle. Calice, sculpté sur un reliquaire conservé au Musée d'Antiquités de l'État, à Bruxelles.
9. XIIe siècle. Grattoir de calligraphe, extr. du *Liber genesis*, ms. à la Bibl. de Bourgogne, à Bruxelles.
10. — Matras, bouteille en usage pendant les repas, extr. du même ms. que le n° 2.
11. — Encrier, extr. du même ms.
12. XIIIe siècle. Bouilloire en métal, extr. du *Roman de la Rose*, ms. à la Bibliothèque de Bourgogne, à Bruxelles.
13. XIIe siècle. Chandelier d'église, extr. du même ms. que le n° 2.
14. XIIIe siècle. Encrier, extr. d'une majuscule B d'un ms. provenant du monastère de Corbie (Bibl. d'Amiens.)
15. — Encensoir, sculpté sur le même reliquaire que le n° 8.
16. XIIe siècle. Grattoir de calligraphe, extr. d'un *Antiphonaire*, ms. n° 5164 à la Bibl. de Bourgogne, à Bruxelles.
17. XIIIe siècle. Calice recouvert de sa patène, extr. du même ms.
18. XIIe siècle. Grattoir de calligraphe, extr. du même ms. que le n° 2.
19. XIIIe siècle. Chandelier d'église, sculpté sur le même reliquaire que le n° 8.
20. XIIe siècle. Encrier, extr. du même ms. que le n° 9.
21. — Vase en terre, extr. du ms. 1194, à la Bibl. impériale de Paris.



XIIe ET XIIIe SIÈCLES.

MEUBLES ET OBJETS DIVERS, N° 10.

1. XIIe siècle. Literil ou petite table à l'usage des écrivains, extr. du *Liber floridus*, ms. n° 92, à la Bibl. de Gand (Belgique).
2. XIIIe siècle. Chandelier d'église, tiré d'un vitrail de la Cathédrale de Rouen.
3. — Chandelier d'église, tiré du vitrail de la *Passion de J. C.*, à la Cathédrale de Bourges.
4. — Sceptre, tiré du vitrail de *Saint Etienne*, à la même Cathédrale.
5. — Sceptre, tiré du vitrail de *Joseph*, à la même Cathédrale.
6. XIIe siècle. Crosse abbatiale, extr. du ms. 9917, à la Bibl. de Bourgogne, à Bruxelles.
7. XIIIe siècle. Catafalque royal, tiré du même vitrail que le n° 4.
8. — Table, tirée du même vitrail.
9. — Clef, tirée du vitrail de l'abside de la Cathédrale de Troyes.
10. — Siége, tiré du vitrail de *Saint Thomas*, à la Cathédrale de Bourges.
11. — Sceptre, tiré du même vitrail que le n° 5.
12. — Sceptre, tiré du même vitrail.
13. XIIe siècle. Serpette de vendangeur, extr. du même ms. que le n° 6.
14. — Siége, extrait du même manuscrit.
15. — Sceptre épiscopal, extrait du même manuscrit.
16. XIIIe siècle. Table, tirée du même vitrail que le n° 3.
17. — Serpe pour tailler la vigne, tirée du vitrail des *Vignerons*, à la Cathédrale du Mans.
18. — Broc a vin, tiré du même vitrail.
19. — Broc a vin, tiré du même vitrail.
20. — Chaire portative, tirée du vitrail des *SS. Martin et Denis*, à la Cathédrale de Bourges.
21. — Ustensiles pour faire le beurre, extraits d'un vitrail publié par M. A. Lenoir, dans la *Statistique de Paris*.
22. — Pot a lait, tiré du même vitrail.
23. — Coupe a déguster, tirée du même vitrail que le n° 17.
24. — Chandelier d'église, tiré du même vitrail que le n° 20.
25. XIIe siècle. Tabouret de pieds, extr. du même ms. que le n° 6.
26. — Vase pour rafraîchir les boissons, extr. du même ms.
27. — Coupe, extraite du même ms. que le n° 1.
28. — Calice, extrait de l'*Hortus deliciarum*, ms. à la Bibl. de Strasbourg.
29. — Vase pour les fruits, extr. des anciens vitraux de la Cath. de Bourges.
30. XIIIe siècle. *Autre vase*, extr. du vitrail de la *Parabole*, à la même Cathédrale.
31. — Charrette, tirée du même vitrail que le n° 4.
32. XIIe siècle. Crosse d'évêque, extr. du ms. 5164, à la Bibl. de Bourgogne, à Bruxelles.
33. XIIIe siècle. Crosse d'évêque, tirée du vitrail des *Changeurs*, à la Cath. du Mans.

XIIe ET XIIIe SIÈCLES.



MEUBLES ET OBJETS DIVERS, N° 11.

1. XIIIe siècle. VASE, tiré du vitrail des *Évêques*, à la Cathédrale de Bourges.
2. — CALICE, tiré du vitrail de *Saint Jean-Baptiste*, à la même Cathédrale.
3. — DRAGEOIR, tiré du vitrail des *Changeurs*, à la Cathédrale du Mans.
4. XIIe siècle. VASE, tiré des vitraux de l'ancienne Cathédrale de Bourges.
5. XIIIe siècle. CUVE BAPTISMALE, tirée du vitrail de *Jésus mort sur la croix*, à la Cathédrale de Bourges.
6. — LAMPE, tirée des vitraux de l'abside de la Cathédrale de Troyes.
— VASE, tiré du vitrail de l'*Apocalypse*, à la Cathédrale de Bourges.
— VASE, tiré du vitrail du *Mauvais riche*, à la même Cathédrale.
9. — POT A FLEURS, tiré du vitrail de *Saint-Nicolas*, à la même Cathédrale.
10. — CALICE, tiré du vitrail de la *Parabole*, à la même Cathédrale.
11. — BASSIN A LAVER, tiré du même vitrail que le n° 7.
12. — LAMPADAIRE, tiré du vitrail de la *Passion de J.-C.*, à la Cath. de Bourges.
13. — COUPE, tirée du même vitrail que le n° 3.
14. — CALICE, tiré du même vitrail.
15. — VASE, tiré du même vitrail que le n° 9.
16. — BAIN DE PIEDS, tiré du même vitrail que le n° 12.
17. — CALICE, tiré du vitrail de *Saint-Etienne*, à la Cathédrale de Bourges.
18. — CLEF, tirée du même vitrail que le n° 7.
19. — CUVE BAPTISMALE, tirée du même vitrail que le n° 9.
20. — CLEF, tirée du vitrail des *Prophètes*, à la Cathédrale de Bourges.
21. — ENCRIER, tiré du manuscrit 1194, à la Bibl. imp. de Paris.
22. — LAMPADAIRE, tiré du vitrail de *Saint-Julien l'hospitalier*, à la Cath. de Rouen.
23. XIIe siècle. ENCENSOIR, tiré des vitraux de l'ancienne Cathédrale de Bourges.
24. XIIIe siècle. *Autre*, tiré du même vitrail que le n° 8.
25. — *Autre*, tiré des vitraux de la Cathédrale d'Auxerre.
26. — *Autre*, tiré du même vitrail que le n° 22.

XIIIe SIÈCLE.



MEUBLES ET OBJETS DIVERS, N° 12.

1. XIIIe siècle. FAUTEUIL, tiré du vitrail de l'*Enfant prodigue*, à la Cathédrale de Bourges.
2. — SIÉGE OU BANC, tiré du même vitrail.
3. — POT en terre, extrait du ms. 1194, à la Bibl. imp. de Paris.
4. — *Autre*, extrait du même manuscrit.
5. — FAUTEUIL, tiré du vitrail de *Saint-Jacques-le-Majeur*, à la Cath. de Bourges.
6. — TABLE, tirée du même vitrail que le n° 1
7. — SCEPTRE, tiré du même vitrail que le n° 5.
8. — POT en terre, extr. du même ms. que le n° 3.
9. — PINTE, tirée du même vitrail que le n° 1.
10. — POT en terre, extrait du même ms. que le n° 3.
11. — TABLE, tirée du vitrail de *Sainte-Madeleine*, à la Cathédrale de Bourges.
12. — SIÉGE, tiré du même vitrail
13. — LITERIL ou petite table à l'usage des écrivains, tirée du même vitrail que le n° 5.
14. — TABOURET de calligraphe, tiré du même vitrail.
15. — ÉCUELLE en terre, extraite du même ms. que le n° 3.
16. — PORTE-VOIX de commandement, extrait du même ms.
17. — COFFRE en bois peint, extrait du même ms.
18. — DRAGEOIR, tiré du même vitrail que le n° 1.
19. — TABLE-GUÉRIDON, tirée du même vitrail.
20. — GOBELET, tiré du même vitrail.
21. — COUPE, tirée du même vitrail.
22. — MESURE pour le grain, tirée du même ms. que le n° 3.
23. — PANIER, tiré du même vitrail que le n° 11.
24. — LIT, tiré du même vitrail que le n° 5.
25. — SIÉGE, tiré du même vitrail que le n° 11.
26. — FER DE LANCE, tiré du même manuscrit que le n° 3.
27. — CALICE, tiré du même vitrail que le n° 1.
28. — BASSIN A LAVER, tiré d'un vitrail de la Cathédrale de Strasbourg.

XVIe ET XVIIe SIÈCLES.

OBJETS ET USTENSILES DE MÉNAGE, DE CUISINE ET DE MÉTIER.

PLANCHE 1.

1. XVIe siècle. Poêlon, en cuivre.
2. — Chaudron, en cuivre.
3. — Plat a poisson, en étain.
4. — Bassin, en cuivre.
5. — Bassin, en cuivre.
6. — Chaudière, en cuivre.
7. — Bouteille, en étain.
8. — Gobelet, en étain.
9. — Sonnette, en cuivre.
10. — Saucière, en étain.
11. — Pinte, en étain.
12. — Terrine, en étain.
13. — Passoire, en cuivre.
14. — Bassin, en cuivre.
15. — Bouilloire, en cuivre.
16. — Terrine, en étain.
17. — Écuelle, en étain.
18. — Pinte, en étain.
19. — Chaudron, en cuivre.
20. — Vase, en cuivre.
21. — Bouteille, en étain.
22. — Bouteille, en étain.
23. — Poêlon, en cuivre.
24. — Pot, en étain.
25. — Pot, en étain.
26. — Cruche, en cuivre.
27. — Pinte, en cuivre.
28. — Plat a barbe, en étain.
29. — Cuiller a pot, en cuivre.
30. — Vase, en cuivre.
31. — Ciseaux *de perruquier*.
32. — Coupe a fruits, en cuivre.
33. — Vase, en cuivre.
34. — Plat a barbe, en cuivre.
35. — Tranchet *de cordonnier*.
36. — Rasoir.
37. — Mortier, en cuivre, dans une gravure de Vriese.

(Nos 1 à 36 :) Dans l'ouvrage *De Artibus illiberalibus et mechanicis*, etc. dessiné et gravé par Jost Ammon; 1 vol. in-12, au *Cabinet des Estampes* de la Bibliothèque impériale de Paris.

XVIe ET XVIIe SIÈCLES.

OBJETS ET USTENSILES DE MÉNAGE, DE CUISINE ET DE MÉTIER.

PLANCHE 2.

1. XVIe siècle. MIROIR A MAIN, *de perruquier*.
2. — FONTAINE *de salle à manger*.
3. — VERRE.
4. — VERRE.
5. — VASE A FLEURS, en cuivre.
6. — MAILLET *de batteur d'or*.
7. — CISEAUX *de fermailleur*.
8. — CUILLER A POT, en cuivre.
9. — TENAILLES *de chaudronnier*.
10. — BOUILLOIRE, en cuivre.
11. — CRUCHE, en terre.
12. — TRANCHET *de cordonnier*.
13. — VASE, en étain.

(Nos 1 à 13 :) Dans l'ouvrage *De Artibus illiberalibus et mechanicis*, etc., cité plus haut.

14. XVIIe siècle. HACHETTE *de charpentier*, sur un *jeton funéraire* ou de présence aux obsèques des charpentiers de la ville de Maëstricht, appartenant à M. A. Perreau.
15. — COMPAS *de charpentier*, sur le même *jeton*.
16. — COMPAS *de charpentier*, sur un *jeton de présence aux assemblées* de la corporation des charpentiers de Maëstricht, appartenant à M. A. Perreau.
17. — HACHE *de charpentier*, sur *jeton de présence*, appartenant au même.
18. XVIe siècle. CLEF, dans le *Theatrum orbis terrarum*, etc., avec gravures par A. Wierix, d'après les dessins de Gérard de Jode.
19. — HACHETTE *de mineur*, dans l'ouvrage *De Artibus*, etc., cité plus haut.
20. — COMPOTIER, en cuivre, dans le même ouvrage.
21. — CLEF, dans une gravure de *Hans Baldung*, portant la date de 1519, au Cabinet des estampes de la Bibl. imp. de Paris.

22. XVI[e] siècle Bougeoir, en cuivre.
23. — Lustre, en cuivre.
24. — Chandelier, en cuivre.
25. — Chandelier, en cuivre.
26. — Tamis.
27. — Bocal, en verre.

(22–27) Dans l'ouvrage *De Artibus*, cité plus haut.

XVI[e] ET XVII[e] SIÈCLES.

OBJETS ET USTENSILES DE MÉNAGE, DE CUISINE ET DE MÉTIER.

PLANCHE 3.

1. XVII[e] siècle. Ciseaux *de foulon*, sur le blason de la *Corporation des foulons* de Bruxelles; aux archives de l'Hôtel de Ville de Bruxelles.
2. — Poêlon.
3. — Seau, en cuivre.
4. — Chaudron.

(2–4) Sur le blason des *Chaudronniers* de Bruxelles, aux mêmes archives.

5. — Fer a cheval.
6. — Marteau *de maréchal*.
7. — Tenailles *de maréchal*.

(5–7) Sur le blason des *Marechaux ferrants* de Bruxelles, aux mêmes archives.

8. — Fourchette.
9. — Couteau.
10. — Gaîne *de couteau*.

(8–10) Sur le blason des *Coutelters* de Bruxelles, aux mêmes archives.

11. — Ciseaux *de tailleurs*, sur le blason des *tailleurs*, id.
12. — Ciseau *de charpentier*, sur le blason des *charpentiers*, id.
13. — Clef, sur le blason des *serruriers*, id.
14. — Ciseaux *de tondeur de draps*, sur le blason de cette corporation, id.
15. — Equerre *d'ébéniste*, sur le blason des *ébénistes*, id.
16. — Baquet *sur son trépied*, sur le blason des *tonneliers*, id.
17. — Bras de cheminée, dans une gravure de Crispin de Pass.

18. XVIIe siècle. MARTEAU *de couvreur en tuiles,* sur le blason de ce corps de métier, comme ci-dessus.
19. — CISEAUX *de gantier,* sur le blason des *gantiers,* id.
20. — COMPAS *d'ébéniste,* sur le même blason que le n° 15.
21. — HACHE *de charpentier,* sur le même blason que le n° 12.
22. — NIVEAU *de tailleur de pierres,* sur le blason de cette corporation, comme ci-dessus.
23. — MAILLET *de tailleur de pierres,* sur le même blason.
24. — TOISE *de charpentier,* sur le même blason que le n° 21.
25. — CISEAU *de tailleur de pierres,* sur le même blason que le n° 22.
26. — RABOT *d'ébéniste,* sur le même blason que le n° 15.
27. — TENAILLES *de couvreur en tuiles,* sur le même blason que le n° 18.
28. — LANTERNE, dans la même gravure que le n° 17.
29. — CISEAU *de tailleur de pierres,* sur le même blason que le n° 22.
30. — PELLE A FOUR, sur le blason des *boulangers* de Bruxelles, aux mêmes archives que ci-dessus.
31. — CHAISE, sur le blason des *fabricants de chaises,* id.
32. — TRUELLE *de badigeonneur,* sur le blason de cette corporation, comme ci-dessus.
33. — TRUELLE *de couvreur en tuiles,* sur le même blason que le n° 18.
34. — CISEAUX *de perruquier,* sur le blason des *barbiers-perruquiers* de Bruxelles, aux mêmes archives que ci-dessus.
35. — MARTEAU *de charpentier,* sur un jeton de présence de 1604, appartenant à M. le professeur Serrure, à Gand.
36. — MAILLET *de charpentier.* } Sur le même jeton.
37. — HACHE *de charpentier.* }

XVIIe SIÈCLE.



CABINET A FRONTON ET A DEUX CORPS

DU TEMPS DE LOUIS XIII

N° 589 du Musée de Cluny.

Description : La partie supérieure est ornée, sur ses angles, de colonettes torses; la partie inférieure est décorée de colonnes cannelées. Les ventaux du corps supérieur, séparés par une cariatide qui se termine par un mascaron à tête de bélier, sont ornés des figures de Jupiter et de Junon. Plus bas sont celles de Bacchus et de Cérès. Sur le fronton coupé sont deux femmes couchées. La frise qui sépare les deux corps est ornée de mascarons et de têtes de lion. — (Extr. du Catalogue; — Paris, 1847).

Les *Cabinets*, espèce de coffres à tiroirs, remplacèrent au seizième siècle (1) les bahuts et les *écrins*. — « Le bahut s'était dressé sur quatre pieds, il s'était empli de petits tiroirs fermés tous ensemble derrière une porte à deux battants, et quelquefois à quatre serrures. On imagina de donner à ce meuble une disposition architectonique à l'extérieur ainsi qu'à l'intérieur, et on forma le Cabinet, qui fut, la chose comme le mot, en usage au seizième siècle, et en grande vogue au dix-septième. » — (DELABORDE. *Glossaire et Répertoire*.)

Il existe de très beaux Cabinets dans les collections particulières, mais le Musée

(1) Le Musée du Moyen-Age et de la Renaissance, au Louvre, possède (n° 905) un coffret en ivoire du *quatorzième* siècle, ayant la forme d'un Cabinet et dont les portes en s'ouvrant, laissent voir quatre tiroirs décorés de rinceaux.

de Cluny n'en possède pas un qui soit antérieur au règne de Louis XIII (1). Le Musée du Louvre, à l'exception du n° 1143, (2), qui date de l'époque de Henri II, n'en conserve également que du dix-septième siècle (3).

(1) Voici la liste complète des Cabinets que possède le Musée de Cluny et la description qu'en donne le catalogue :

N° 589. — Cabinet à fronton et à deux corps, du temps de Louis XIII. — (Voyez la planche ci-contre et la description qui accompagne le titre.)

N° 593. — Grand cabinet en bois d'ébène, à quatre ventaux sculptés en relief et représentant des sujets de guerre et de victoire. — *Dix-septième siècle.*

Les encadrements des sujets représentent des esclaves enchaînés et des trophées de guerre ; les frises sont décorées d'arabesques en relief.

N° 594. — Grand cabinet en ébène, décoré de bas-reliefs et de frises sculptées à figures et représentant des sujets tirés des romans de chevalerie. — *Dix-septième siècle.*

Ce meuble a été envoyé d'Espagne par l'amiral Nelson, à Faivret, ébéniste alors en renom, pour être remis en bonne condition. C'est de cette époque que datent les restaurations qu'il a subies.

N° 607. — Petit cabinet en ébène, garni de tiroirs et de ventaux. — *Dix-septième siècle.*

N° 608. — Petit cabinet, modèle en ébène. — *Dix-septième siècle.*

N° 610. — Cabinet florentin, décoré de mosaïques en pierre dure de Florence et de matières précieuses avec application d'écaille. — *Fin du règne Louis XIII.*

Ce riche cabinet à trois étages est entièrement plaqué en écaille, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Sa décoration se compose de mosaïques en pierre dure de Florence, de matières précieuses de toutes les natures, qui représentent des oiseaux et des paysages ; il est de plus enrichi de pilastres en lapis lazzuli, de cornalines, de plaques en argent repoussé et surtout de peintures et de miniatures rapportées à la fin du dix-septième siècle, le tout entouré d'encadrements en cuivre repoussé à jour et doré. — Il porte sur une table à quatre pieds, garnis de chapiteaux en cuivre repoussé, découpé et doré. Cette table est entièrement couverte d'applications d'écaille avec des incrustations de nacre. — Le corps du meuble est formé d'un double ventail dont l'extérieur est décoré de paysages et d'oiseaux en mosaïque et de matières précieuses avec des encadrements en lapis. — La décoration intérieure est analogue ; seulement un grand nombre de ces mosaïques ont été remplacées par des miniatures du temps de Louis XV. Le couronnement est enrichi de pierres de diverses natures et de figurines en argent.

Ce beau meuble, exécuté à Florence, sous le règne de Louis XIII, était passé en Pologne, d'où il a été rapporté par un commissaire impérial. — (Extr. du *Catal. du Musée de Cluny*, Paris, 1847.)

(2) Ce cabinet, en bois de noyer, est orné de très élégantes sculptures, et l'on distingue sur le cartouche du couronnement le chiffre de Henri II, traversé d'une flèche. — Haut. 2,390 ; larg. 1,230.

(3) N° 1144. — Cabinet en noyer sculpté ; — (*commencement du dix-septième siècle.*)

Il est décoré de figures, de trophées militaires, de termes, de masques et de rinceaux. — Haut. 2,780 ; larg. 1,500.

N° 1145. — Cabinet en bois d'ébène sculpté ; — (*commencement du dix-septième siècle.*)

Il est orné de figures en ronde-bosse et bas-reliefs, de masques et de rinceaux. — Haut. 2,040 ; larg. 1,550.

N° 1146. — Cabinet en ébène ; — (*commencement du dix-septième siècle.*)

L'intérieur est revêtu d'ivoire et décoré de dix-sept mosaïques de pierres dures représentant des oiseaux et des paysages. — Haut. 1,700. — larg. 0,990. — (L. de Laborde, *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Musée du Louvre*, p. 419 et 420).

La collection la plus riche en Cabinets des seizième (1) et dix-septième siècles, était celle formée par feu Debruge-Duménil, et dont M. Jules Labarte a publié le catalogue de vente, en 1849. Deux de ces meubles, surtout, étaient de véritables chefs-d'œuvre. Ils avaient été apportés d'Espagne, où l'on savait par tradition qu'ils avaient appartenu au duc de Lerme, et que les villes des Pays-Bas les avaient fait exécu-

(1) Les cabinets du seizième siècle, parvenus jusqu'à nous sont en si petit nombre, que c'est une bonne fortune d'en trouver des descriptions. Celles du catalogue de vente de la collection Debruge-Duménil, sont faites avec un soin tellement minutieux, qu'en a pour ainsi dire les objets devant les yeux. — Aussi me garderai-je bien d'omettre les suivantes dont, assurément, les artistes feront leur profit.

— Cabinet en riche marqueterie, présentant l'aspect d'un monument carré. Deux ventaux s'ouvrant au-dessus d'un soubassement, laissent à découvert un corps de neuf tiroirs; le soubassement contient un grand tiroir, et la tablette qui recouvre le monument sert de couvercle à une espèce de coffre ménagé dans l'entablement. Toutes les faces du meuble sont en bois de prunier, incrusté d'un semis de fleurs entremêlées de personnages et d'animaux en ivoire gravé. Le devant des tiroirs offre des sujets de combattants vêtus à l'antique, exécutés aussi en ivoire découpé et gravé. Travail du temps de Henri II. — H. 50 cent., long. 42, larg. 34. — (*Cat. Debruge Duménil, n°* 1499.)

— Cabinet à abattant en ébène. En s'abaissant, l'abattant laisse à découvert le corps de tiroirs. Une arcade, encadrée par deux colonnes en ivoire qui supportent un fronton brisé, en occupe le centre. Deux figures sculptées en ivoire sont couchées sur le rampant du fronton. Cinq tiroirs sont étagés de chaque côté de cette décoration architecturale. — Toutes les parties du meuble sont ornées de plaques d'ivoire où sont gravés des sujets, des figures et des arabesques. Travail allemand de la fin du seizième siècle. — H. 60 cent., long. 74, larg. 37. — (*Ibid., n.* 1502.)

— Petit cabinet en ébène. Toutes les faces extérieures sont décorées de rinceaux en argent finement découpés et rehaussés de têtes d'anges de vermeil. Le meuble s'ouvre à deux ventaux. La façade intérieure présente, au milieu, une arcade surmontée d'un fronton triangulaire. Elle est ornée de rinceaux en or finement découpés, rehaussés de petits rubis qui servent de boutons à douze tiroirs. Le tiroir principal du milieu renferme lui-même dix tiroirs. Ce petit meuble est un chef d'œuvre d'ébénisterie. Travail d'Augsbourg de la fin du seizième siècle. — H. 21 cent., long. 19, larg. 13. — (*Ibid., n.* 1505.)

— Petit cabinet en ébène, porté sur le dos de quatre tortues et enrichi d'écoinçons en argent et de rinceaux en vermeil. La face antérieure s'abaisse et laisse à découvert un corps de neuf tiroirs de différentes proportions. Celui du milieu est décoré d'arabesques en vermeil découpés à jour; les autres de rinceaux en argent. Travail d'Augsbourg. — H. 21 cent., long. 29, larg. 16. — (*Ibid., n.* 1506.)

ter sur les dessins et sous la direction de Rubens, pour en faire hommage au premier ministre de Philippe III. — Voici leur description :

1 — Grand cabinet en écaille marbrée, décoré de sculptures et d'ornements en ivoire. Ce meuble présente l'aspect d'un monument à deux étages d'ordre superposés, dont le centre, rentrant et demi-circulaire, laisse en saillie deux ailes. — L'hémicycle est divisé dans les deux étages en trois parties ; une arcade en retraite dans le fond et un panneau de chaque côté de cette arcade. L'arcade de l'étage inférieur forme l'entrée d'un vestibule voûté. Une statue de l'Espérance en occupe le centre. La Prudence et la Fécondité, figures de ronde bosse, portées par des consoles, sont adossées au monument au milieu des panneaux. Chacun de ces panneaux est encadré par deux colonnes torses, dont le fût est décoré de rinceaux découpés à jour et de feuillages d'ivoire. — Dans l'étage supérieur, l'arcade qui occupe le fond est portée par deux colonnettes à bases et chapiteaux d'ivoire posant sur des socles réunis par une balustrade. Les panneaux, à droite et à gauche de cette arcade supérieure, sont ornés d'un médaillon renfermant une composition traitée en haut relief. Deux colonnes à bases et à chapiteaux d'ivoire, dont le fût à la partie inférieure est enrichi de figures d'enfants, accompagnent chacun de ces panneaux et soutiennent l'entablement. — L'étage inférieur des ailes est décoré de deux panneaux d'ivoire sculptés en haut relief. De chaque côté de ces panneaux, des cariatides de ronde bosse, dont le buste est en ivoire et la gaîne en écaille, soutiennent les chapiteaux qui portent l'entablement, sur lequel pose l'ordre supérieur. — Dans chaque aile, à l'étage supérieur, deux colonnes s'élèvent au-dessus des cariatides ; le champ renfoncé du panneau qui existe entre leurs piédestaux est orné de sujets traités en figures de ronde bosse et d'un élégant cartouche sculpté. Un bas-relief de la dimension de ceux qui existent à l'étage inférieur est placé entre ces deux colonnes. — Les six grands bas-reliefs qui décorent les deux ailes offrent des compositions d'une belle ordonnance, et du travail le plus étonnant sous le rapport de la difficulté vaincue. — Le couronnement du monument se compose d'une balustrade divisée par seize piédestaux. Quatre de ces piédestaux qui s'élèvent au-dessus des colonnes des ailes portent des statues : la Religion, l'Humanité, la Charité et la Vérité ; les autres sont surmontés de vases à flammes ; cette balustrade est interrompue, au centre du monument, par un groupe de deux Amours qui soutiennent un écusson destiné à recevoir des armoiries. Au-dessus, deux lions, posés sur la balustrade, servent de support à un médaillon, où l'on devait sans doute graver une inscription. L'harmonie des proportions, la richesse des ornements, la délicatesse d'exécution des bas-reliefs, font de ce meuble un véritable chef-d'œuvre en ce genre ; il est impossible dans une description d'en faire connaître toutes les beautés. Il renferme dix-huit figures de ronde bosse, dont trois statuettes de 17 centimètres de haut et quatre de 12 centimètres, quatre cariatides de 25 centimètres,

six bas-reliefs de 17 centimètres de large sur 8 centimètres de haut, trois cartouches sculptés en bas-relief, deux médaillons et deux panneaux renfermant des compositions traitées en ronde bosse. Les dés des piédestaux, les frises et les encadrements des bas-reliefs sont, en outre, décorés de rinceaux et d'arabesques découpés à jour. Les sujets traités dans les bas-reliefs sont tirés de l'histoire de Joseph.—Haut. totale 1 m. 13 cent., long. 1 m. 43 cent., larg. 46 cent. — (*Catalogue de la coll. Debruge-Duménil*, n° 1507).

2 — Autre cabinet semblable à celui qui vient d'être décrit et lui faisant pendant. Les sujets traités dans les bas-reliefs sont également empruntés à l'histoire de Joseph. Les statuettes de la partie en hémicycle représentent la Foi, l'Espérance et la Charité; celles du couronnement, la Puissance, la Justice, l'Abondance et la Générosité. — (*Ibid.* n° 1508.)

Le goût très prononcé pour ces espèces de grands nécessaires, qui se fabriquaient principalement à Augsbourg, vint fournir aux artistes orfèvres de fréquentes occasions d'exercer leur talent dans l'exécution des statuettes et des bas-reliefs d'argent dont les plus beaux de ces meubles étaient souvent enrichis. Au nombre des pièces remarquables d'orfévrerie que possède le *Kusntkammer* de Berlin, figurent en première ligne, les statuettes d'argent (exécutées par Matthaüs Walbaum (1)), du magnifique *cabinet* fait pour le duc de Poméranie. — La collection Debruge-Duménil renfermait deux cabinets du seizième siècle, en fer damasquiné d'or et d'argent (2).

(1) Cet habile orfèvre florissait à Augsbourg, en 1615.

(2) Voici la description de ces deux *cabinets*, admirables spécimens de la damasquinerie au seizième siècle :

1 — Cabinet en fer damasquiné d'or et d'argent. Ce meuble offre l'aspect d'un monument carré long, élevé au-dessus d'un soubassement, entre quatre colonnes d'ordre ionique. Ces colonnes soutiennent une toiture plane dont le centre est surmonté d'une coupole terminée par un pédicule qui porte la statue du Christ. L'édifice est posé sur un socle, aux quatre angles duquel sont placés les évangélistes, figures de ronde bosse, exécutées en fer forgé et ciselé. Ce soubassement est porté par les symboles des évangélistes. Toutes les faces du soubassement de l'édifice sont décorées de niches qui renferment des statues et des bas-reliefs. Les piédestaux des colonnes sont remplis par des hauts-reliefs en fer ciselé d'une grande délicatesse, dont les sujets sont tirés de la Passion de Notre-Seigneur. Les deux faces du principal corps de l'édifice offrent de grands bas-reliefs exécutés au repoussé et ciselés. L'ascension de Notre-Seigneur et la descente du Saint-Esprit sur les apôtres en sont les sujets. Deux statues en fer forgé et ciselé de 21 cent. de hauteur, Moïse et le roi David, décorent les faces latérales du monument. — Toutes ces sculptures, sauf celles des piédestaux des colonnes, sont enrichies d'une fine damasquinerie d'or;

Après les *cabinets* revêtus et ornés d'argent, vinrent les cabinets d'argent massif, inventés par Claude Ballin. Malheureusement, la plupart des grands ouvrages de cet artiste, exécutés par les ordres de Louis XIII et de Louis XIV, furent envoyés à la Monnaie et fondus en 1688 pour payer les dépenses de la guerre.

Au seizième siècle, on donna aussi le nom de Cabinets à une sorte de triptyque ou tableaux-chapelles de deuil, à volets. Le Musée de Cluny possède un monument de ce genre en émail peint, aux chiffres et attributs du roi Henri II et de la reine Catherine de Médicis (1).

les parties lisses du monument sont chargées de rinceaux, d'arabesques et de médaillons de la plus grande finesse en damasquinerie d'or et d'argent. — Une horloge à sonnerie et à reveil est placée dans le piédestal, que surmonte la statue du Christ. — Travail du commencement du seizième siècle.—H. 67 cent., long. 70.—(*Catal. de la collection Debruge-Duménil*, n° 821.)

Ce monument a été publié par Weith et Hauser dans *le Moyen âge pittoresque*, (2e partie, pl. LXVI); je l'ai reproduit aussi dans *le Moyen âge et la Renaissance en Europe* (art. *Horlogerie*), à cause de la particularité de l'horloge placée dans le piédestal; particularité pour laquelle je renvoie également à ces deux ouvrages, à propos des *horloges de cabinet*, t. IV, p. 20 de la présente publication.

2.— Cabinet en fer damasquiné d'or et d'argent. Le devant figure la façade d'un édifice composé d'un étage principal, élevé au-dessus d'un soubassement et surmonté d'un attique. Au centre, une grande arcade contient la statue de Mars; dans les parties latérales, des niches renfermant la statue de Jupiter et celle de Neptune. Quatre figures de satyres s'élèvent dans l'attique, au-dessus des grandes colonnes de l'étage inférieur. Les trois panneaux que ces figures encadrent sont décorés de niches qui contiennent les statues de Minerve, de Mercure et d'Hercule. — Toutes les statuettes sont en bronze, les carnations sont argentées et les vêtements dorés. Le fût des colonnes est en argent. Les parties lisses de l'édifice sont couvertes de rinceaux, de cartouches à sujets et d'arabesques en damasquiné d'or. — Quatorze tiroirs et une petite armoire sont ménagés dans l'intérieur du meuble. — Travail italien du seizième siècle. — H. 40 cent., long. 52. — (*Ibid.*, n. 823.)

(1) Ce cabinet est un des monuments les plus complets en ce genre. La garniture est en cuir imprimé aux chiffres de Henri II et de Catherine de Médicis. Au-dessus des chiffres est la couronne de France, et les espaces libres sont semés de larmes. — A l'intérieur est le portrait en pied de la reine Catherine de Médicis, exécuté en émail; elle est agenouillée dans son oratoire, son costume est celui du deuil. — Les volets sont décorés de divers sujets tirés de la vie et de la passion du Christ; ce sont: la Salutation angélique, le Baiser de Judas, le Portement et la Descente de Croix. Ces quatre médaillons sont de grande dimension. Cinq autres médaillons plus petits et de forme ovale complètent la décoration de ce beau triptyque. Ces médaillons représentent: saint Jean, sainte Madeleine, le Calvaire, la Résurrection et l'apparition à la Madeleine. — (N° 1009 du Musée de Cluny.)

M. L. de Laborde (*Cat. du Musée les Emaux du Louvres*, p. 205) dit à propos de ce cabinet: « Je n'ai rien à ajouter à cette description de M. du Sommerard fils. Je me suis demandé cependant à quelle époque, dans quelle intention, pour qui et par qui ce triptype avait pu être fait. Deux dates sont seules admissibles: 1559, année de la mort d'Henri II, et 1589, année de la mort de Catherine de Médicis. La reine avait un peu plus de quarante ans à cette première date; elle en avait soixante-dix à la seconde. Les traits du visage ne permettent pas de s'éloigner de 1559. Evidemment on a voulu rappeler le deuil de Catherine de Médicis; elle est à genoux et en prières dans sa chapelle tendue de noir. Mais pour qui ce douloureux tableau a-t-il été fait? Pour la reine, cela n'est pas admissible: on ne fait pas faire son portrait pour soi-même, et en le commandant pour un autre, on ne lui donne pas cet air de tableau de sainteté. J'en conclus qu'une amie dévouée, un serviteur fidèle, a voulu consacrer ainsi la douleur de sa maîtresse après la mort cruelle de son époux; et son dévouement enthousiaste ne connaissant pas de bornes, il lui a donné la disposition d'un tableau d'autel, tout prêt à transformer son attachement en adoration. »

On trouvera quelques reproductions de *Cabinets* dans :

Album des arts au Moyen-Age, par Du Sommerard ;
Collection de meubles et armes du Moyen-Age, par Asselineau ;
Le Moyen-Age et la Renaissance en Europe, par Paul Lacroix et Ferdinand Seré.
Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance, par C. Becker et J. de Hefner.

Voyez aussi mon MUSÉE (3e partie. Europe chrétienne). — *Salle des Crédences, Buffets, Dressoirs, Cabinets et Armoires*, des quinzième, seizième et dix-septième siècles.



FRANCE. — XVIe SIÈCLE.



GRAND LIT A BALDAQUIN

DU TEMPS DE FRANÇOIS Ier

N° 541 du Musée de Cluny, à Paris

Ce beau lit, remarquable par la profusion des détails de son ornementation, est surmonté d'un baldaquin que soutiennent les figures de Mars et de la Victoire. Le dossier à fronton est enrichi d'ornements habilement sculptés. La couronne ducale occupe le milieu du chevet et les enroulements sont surmontés de dauphins en haut-relief. La corniche à médaillons, d'une grande richesse de décoration, porte à l'intérieur la même couronne ducale; la frise est également couverte d'ornements.

La garniture, la courte-pointe, le ciel et les gouttières sont postérieurs de quelques années; cette tenture provient du lit de Pierre de Gondi, premier évêque de Paris de ce nom; elle était conservée jadis au château de Villepreux. — (Extr. du *Catalogue du Musée de Cluny.*)

RELIURE DES LIVRES.



Ivoire sculpté (1018), représentant le martyre de saint Killian, enchâssé dans une bordure du xve siècle, et formant l'un des côtés de la reliure d'un *Évangéliaire*, à la Bibliothèque de l'Université de Wurzbourg.

Voyez ci-après, page 7, les descriptions de quelques reliures remarquables, fournies par les *Inventaires* et autres documents manuscrits.

On trouvera des reproductions de reliures des époques dont nous nous occupons, dans :

Album des Arts au Moyen-âge, par du Sommerard ; — 2e série, pl. XXXIV ; 5e série, pl. XXII ; 9e série, pl. XXV ; 10e série, pl. XXIV.

Ancien Bourbonnais, par A. Allier, etc. ; — in-fol.

Atlas des Arts au Moyen-âge, par du Sommerard ; — chap. VIII, pl. IV.

Bibliographical Decameron, par Dibdin ; — t. II.

Catalogue de la Bibliothèque Leber, par Leber ; — t. I, p. 28, n° 154.

Délices des Pays-Bas, par un anonyme protestant ; — t. III, art. *Aix-la-Chapelle*, pl. XX, n° 17.

Des Andelys au Hâvre, par Mme Amable Tastu ; — in-12.

Dissertatio sæcularis de re litteraria cœnobii Sancti Michaelis Luneburgensis, par le R. P. J. Lev. Gebhard ; — in-4.

Essai sur les nielles, gravures des orfèvres florentins du quinzième siècle, par J. Duchesne ; — in-8.

Histoire de l'Art, par d'Agincourt ; (*Peinture*), pl. XXXI et pl. LI, n° 2.

Histoire de l'église royale de Saint-Denis, en France, par dom Félibien ; — in-fol., pl. de la p. 539 ; pl. III de la p. 540, et p. 542.

Histoire de l'Orfévrerie-Joaillerie en France et en Belgique, par Paul Lacroix, Le Roux de Lincy et Ferdinand Seré ; — gr. in-8.

Kunstwerke und Gerathschaften des Mittelalters und der Renaissance, par C. Becker et J. de Hefner ; — in-4°.

Le Moyen-Age et la Renaissance en Europe, par Paul Lacroix et Ferdinand Seré; — t. V, art. *Reliure.*

Lipsonographia sive Thesaurus reliquiarum Electoris Brunsvico-Luneburgensis, par Gérard Molanus, abbé de Loches; — in-4, pl. XIII et p. 36; pl. XIV et p. 40.

Memorie di Milano, par le comte Giulini; — t. III, p. 410.

Memorie di Monza, par Frisi; — t. III, pl. XIV.

Memorie di Santo-Celso, par le docteur Gaetano Bugati; — p. 245.

Monuments français inédits, par Willemin; — pl. CXLIII et CCLXXXVII.

Notice sur l'Hôtel de Cluny, par du Sommerard; — p. 218.

Second voyage littéraire de deux bénédictins; — p. 290.

Thesaurus diptychorum, par Gori; — in-fol.; t. III, p. 22, 128, 140, 258; et pl. XXXI et XXXII.

Trésor de numismatique et de glyptique; — in-fol.; vol. intitulé : *Recueil général de bas-reliefs et d'ornements*, 10e série, 2e classe, 2e partie, pl. IX, X, XI, XVIII, XIX, XXXVII, LII, LIX et LX.

Vetera monumenta, par Ciampini; — t. I, pl. XXXVII.

Vetus liturgica allemannica, par Gerbert; — 11 vol. in-4.

Vindiciæ canon. scripturarum, etc., par Bianchini.

Voyage dans le Milanais, par Millin; — t. I, p. 375.

Voyage dans le Piémont, par le même; — t. II.

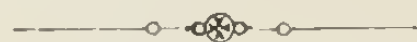
Voyage d'un Iconophile, par J. Duchesne; — in-8, p. 18 et suiv.

Voyage en France, par Dibdin; — t. III, p. 112, 128, 129; et t. IV, p. 152.

Et en nature :

Au *Louvre :* — Musée des Souverains et Musée du Moyen-âge et de la Renaissance.

A la *Bibliothèque impériale de Paris.* — Conservation des manuscrits.



ORFÉVRERIE RELIGIEUSE.

RELIQUAIRE EN FORME D'OSTENSOIR,

D'après une miniature de l'école d'Albert Durer, conservée à la Bibliothèque royale d'Aschaffembourg (Bavière).

Voir plus haut, page 11, ce que j'ai dit des *Ostensoirs* ou *Monstrances*.

On trouvera des Ostensoirs de toutes les formes dans les ouvrages suivants :

Acta Sanctorum, par les Bollandistes; — in-folio; *mois d'août*, t. II, p. 666 et 667; — ibid. *mois de septembre*, t. II, p. 585.

Amusements des Eaux d'Aix-la-Chapelle, par un anonyme; — nos 5, 9, 12, 15, 16, 17, 18, 20, 25, 26 et 27.

Annales archéologiques, publiées par Didron aîné, — in-4.

Antiquitates christianæ, par Paciaudi; — un vol. in-4, pl. des p. 63, 324, 332 et 350.

Antiquités nationales, par Millin; — t. V, art. LIV, pl. VIII.

Atlas des Arts au moyen-âge, par du Sommerard; — et l'*Album* du même ouvrage, par le même auteur.

Cours d'Antiquités monumentales, par de Caumont; — atlas de la 6e partie.

Descriptio basilicæ Sancti Udalarici et Sanctæ Afræ, par Hartfelderus; — in-fol.

Dresses and decorations of the middle age, par Shaw; — 2 vol. gr. in-8.

Essai sur les argentiers et les émailleurs de Limoges, etc.; — in-8, pl. II, n° 2.

Heilingen berg Andechs, etc., sans nom d'auteur; — in-4.

Hierogazophylacium belgicum, sive thesaurus sacrarum reliquiarum Belgii, par Byssius; — in-8.

Histoire de l'Art, par d'Agincourt: — *Sculpture*, pl. XII et suiv., et pl. XXXVII.

Histoire de l'église royale de Saint-Denis, en France, par dom Félibien; — in-fol., pl. des p. 536, 538 et suiv.

Histoire de l'Orfévrerie-Joaillerie et des anciennes communautés et confréries d'orfèvres-joailliers de la France et de la Belgique, par Paul Lacroix, Le Roux de Lincy et Ferdinand Seré; — un vol. gr. in-8.

Il Vaticano descritto, par Erasme Pistolesi; — t. III, pl. LXXVIII et LXXX.

Kunstwerke und Gerathschaften des Mittelalters und der Renaissance, par C. Becker et J. de Hefner; — in-4.

Le Magasin pittoresque; — t. IX, p. 276 et 277.

Le Moyen-Age et la Renaissance en Europe, par Paul Lacroix et Ferdinand Seré; — 5 vol. in-4, article *Orfévrerie*, par J. Labarte.

Lipsonographia sive Thesaurus reliquiarum Electoris Brunsvico-Luneburgensis, par Gérard Molanus, abbé de Loches; — in-4.

Monuments français inédits, par Willemin; — pl. XL.

Museum regis Daniæ et Norvegiæ, par J. Oligerus; — un vol. in-fol.

Orfévrerie des églises, etc., par Welby Pugin; — in-4.

Storia Frigensensis, par Ch. Meichelbeck; — in-fol. p. 243.

Tapisserie de Bayeux, dite *de la reine Mathilde*, publiée par Achille Jubinal; — pl. III.

The Glossary, etc., par Welby Pugin; — un vol. in-4.

Trésor des églises de Reims, par Prosper Tarbé; — in-4.

Voyages pittoresques dans l'ancienne France, par Taylor et de Cailleux; — (*Languedoc*), 1er vol. p. 65; — ibid. (*Auvergne*), pl. de la p. 15.

Voir en outre, au mot OSTENSOIRS de la *Table analytique des planches* du présent ouvrage, les renvois aux Ostensoirs disséminés dans le cours des tomes II, III et IV.

FRANCE ET ITALIE. — XVIe SIÈCLE.

BIJOUX DIVERS — Pl. 21, 22, 23 et 24.

Extrait des manuscrits nos 1166 *Latin* et 8551 (*Sénèque*); conservés au département des Manuscrits, à la Bibliothèque Impériale de Paris; — et d'un tableau peint par Clouet, appartenant à M. de La Touche.

Je ne traiterai ici que des BIJOUX et JOYAUX qui servaient de parures aux hommes et aux femmes, puisqu'à certaines époques, les hommes aussi bien que les femmes portèrent des pendants d'oreilles, des bagues, des colliers et jusqu'à des diadèmes. La diversité de ces objets était considérable, si l'on en juge d'après les noms qui nous sont parvenus; malheureusement, il ne reste rien ou presque rien de ces *agiaux* ou menus ornements qu'une mode amenait et qu'une mode nouvelle faisait mettre au creuset. M. Jules Labarte, qui a fait sur ce sujet des recherches toutes spéciales, s'exprime ainsi dans un remarquable travail sur l'*Orfévrerie*, qu'il m'a donné pour *Le Moyen âge et la Renaissance en Europe*. « Quant aux bijoux, malgré leur perfection, ils n'ont pu résister à l'influence fatale de la mode et ont été détruits en grande partie au XVIIe siècle et surtout au XVIIIe, à l'époque de Louis XV. Les collections publiques d'Italie n'en ont pas, ou ne les montrent pas. En France, à l'exception de quelques montures de camées qui se trouvent à la Bibliothèque nationale, les musées en sont tout à fait dépourvus. Le Cabinet des antiques de Vienne en conserve quelques-uns fort beaux. Quant aux autres collections d'Allemagne, les bijoux qu'elles renferment appartiennent à l'art allemand et plutôt au XVIIe et même au XVIIIe siècle, qu'au XVIe. » Encore, on le voit, il n'est question ici que des bijoux du XVIe siècle et non des siècles antérieurs. C'est donc ailleurs que dans les musées et les collections qu'il faut chercher des modèles de bijoux, et sous ce rapport, le résultat de mes recherches dans les manuscrits, les tableaux gothiques et les gravures, me permet d'affirmer que LES ARTS SOMPTUAIRES contiendront des richesses que les musées, les collections et les publications archéologiques réunis ne pourraient offrir. Je compléterai ces planches par quelques citations des bijoux dont la description permet, pour ainsi dire, la reconstruction et que je classerai, selon leur usage, afin d'éviter toute confusion. Je n'ai pas besoin d'ajouter que la plupart de ces descriptions appartiennent à la deuxième partie de la *Notice des Emaux, Bijoux et objets divers du Musée du Louvre,* de M. le comte de Laborde, glossaire désormais indispensable à toutes les personnes qui s'occupent de l'histoire des arts du Moyen-âge et de la Renaissance.

AGRAFES. — Attache, Broche, Fermail, Fermillet et aussi Nouche, mais principalement Fermail.

On donnait indifféremment ce dernier nom aux agrafes destinées à réunir les deux parties d'un vêtement et à de simples ornements qui s'ajustaient, comme nos broches modernes, sur les tuniques sans ouverture, sur les corsages des robes, etc. Je ne m'occupe ici que de ces derniers, qui, étant sans emploi, constituaient une véritable parure.

1363. — Un fermail d'une fleur de lys, à pierres et à perles (*Inventaire du duc de Normandie.*)

— Un fermail d'or, faict à manière d'un paon qui faict la roe, à pierres et à perles.

1380. — Un aigle d'or, en manière de fermail, auquel a v saphirs, vij esmeraudes, xvii rubis, xxxvi grosses perles et a ledit aigle une couronne dessus la teste où il a iiij petites esmeraudes, iiij petits rubis et viij petites perles. (*Inventaire de Charles V.*)

— Un fermail d'or à un griffon, ouquel a vi assiettes (surfaces planes) et en chascune assiette a trois perles, trois diamants et un ruby ou milieu et si y a iiij autres assiettes où il en a chacune iiij rubis, j diamant et si est semé ledit fermail de vi rubis et ou bec du griffon a un ruby d'Orient et en chacun de ses pieds tient iij perles et, en une couronne qu'il tient, a iij diamans et viij perles. (*Id.*)

— Ung fermail à un corps de cerf à la teste de flocart, ouquel a viij ruby, xvij diamans et vingt grosses perles. (*Idem.*)

— Un petit fermillet d'or, à une cygongne, ouquel a un saphir à xviii grosses perles. (*Idem.*)

— Un autre fermillet d'or azuré, à deux mains qui s'entretiennent. (*Idem.*)

1389. — Un petit fermillet d'or, à une turterelle, esmaillée dedens un soleil qui tient un rolet. (*Inventaires des ducs de Bourgogne.*)

— Un fermail d'or, à un dain esmaillé de blanc ouquel a un rolet et lettres escriptes qui dient : plus hault. (*Idem.*)

— Un fermail d'or, à une dame esmaillée qui tient une herpe et un petit chenet blanc auprès d'elle. (*Idem.*)

— Un petit fermail d'or, à une biche et une bichette. (*Idem.*)

— Un petit fermail, à un pellicant esmaillé de blanc. (*Idem.*)

— Un fermail à la semblance des deux rois de France et de Behaigne. (*Idem.*)

BAGUES. — Annels, Annelets, Baghes aux doigts.

1416. — Un annel d'or, auquel a un heaume et un escu de mesmes fais d'un saphir aux armes de monseigneur, un ours d'esmeraude et un cygne de cassidoine blanc, soustenant ledit heaume. (*Inventaire des ducs de Bourgogne.*)

1455. — A Jehan Lessaieur, orfèvre, pour un anneau d'or esmaillé de lermes auquel est escript une chançon. (*Idem.*)

1599. — Une autre bague d'or, faite à Turque, garnie de quinze diamans et un cristal dessus, où est la peinture du Roy. (*Inventaire de Gabrielle d'Estrées.*)

BANDEAUX. — Frontels, Frontelets, Frontiers, Frontières. Ornement du front en forme de diadème.

1389. — Un frontier, garni d'or, ouquel a xij balais, xliiij grosses perles et xxxiii diamans, lequel fut à la royne Jehanne de Bourbon. (*Inventaire de Charles V.*)

1383. — Un petit frontel de perles, (*Contrat de mariage cité par Du Cange.*)

1460 — Une frontière à espousée garnie de perles. (*Lettres de rémission.*)

BOUCLES D'OREILLES. — Anneaux a pendre a l'oreille, Pendants.

Les femmes les portaient par paire, les hommes à une seule oreille.

1452. — Dons de monseigneur le dauphin, — pour iij anneaux d'or, lesquelz furent penduz et atachiez aus oreilles de Mitton, le fol de monseigneur le dauphin, — ix liv. (*Comptes royaux.*)

1549. — A Charles Roullet, orfèvre, peur deux pendans de pierre violette pour mectre à l'oreille, vj liv. xv s. (*Idem.*)

BRACELETS. — Anneaux, Armilles, Bracelets, Manicles.

1240. — Li bras sont fort par les manicles
Qui faites sont d'or et d'ornicles.
(*Parthenopex de Blois.*)

1536. — Ung bracelet d'or, faict de douze pièces attachées ensemble, assavoir six rondes plattes estant en l'ung costé esmailliez d'aucuns escritz en espaignol avecq fleurs de marguerites et à l'autre costé esmaillez de blancq, en forme de oblies et les six autres sont doubles M, esmaillez de noir et à ung bout y a ung petit candal d'or fermant à une petite clef d'or y estant. (*Inventaire de Charles-Quint.*)

1599. — Deux manicles d'or couverts de rubis d'Inde. (*Inventaire de Gabrielle d'Estrées.*)

BRELOQUES. — Belloces, Breloquies, Pendants de ceinture. Petits joyaux sans application distincte, affectant les formes les plus diverses et qu'alors comme aujourd'hui, l'on suspendait aux colliers, aux chaînes, aux ceintures de femmes, etc.

1536.—Ung levrier, une brouette, ung rasteau, une fourche, une faucille, une hotte petite, plaine de perles, ung sifflet de gallère esmaillé, fers à mectre aux prisonniers, ung petit lit, ung ratteillier, ung monde avec la croix dessus, etc.... (*Inventaire de Charles-Quint.*)

1560. — Une licorne émaillée de blanc, un cheval d'or ayant une selle, une salamandre émaillée de vert. (*Inventaire de Henri II.*)

CHAINES. — Chaenettes, Chaisnes, Chayennes, Chesnes.

On les portait au cou, à la taille et elles se faisaient à toutes sortes d'emblèmes ; les *ne m'oubliez mie* étaient les plus goûtées.

1389. — Pour l'or et la façon d'une chayenne d'or à sonnettes. (*Inventaires des ducs de Bourgogne.*)

1450. — Chesnettes à fleurs d'oubliance.
(*L'amant rendu Cordelier.*)

1456. — Une chesne d'or torse, à quatre doubles (ou tours), garnie de chantepleures (*arrosoirs*, devise que prit la duchesse d'Orléans, lors de son veuvage) et de trois lectres à la devise de Madame (la duchesse d'Orléans). La dicte chesne a été mise en simple pour saindre ma dicte dame durant le temps qu'elle étoit grosse et est encore en celle façon. Mademoiselle d'Usson dit que la dicte chesne, à Paris, à l'entrée du roy, fut rompue en iij pièces par le bastard de Bourgoigne, monseigneur Alof de Clèves et monseigneur de la Grutuse en ont chascun sa pièce, madame la duchesse présente. (*Inventaires des ducs de Bourgogne.*)

On nommait aussi, à cette époque, *chesne de diamans*, ce que nous appelons aujourd'hui rivière de diamants. L'inventaire de Gabrielle d'Estrées donne la description suivante d'un très-riche objet de ce genre :

Une chesne de diamans, contenant trente-deux pièces, scavoir huict chiffres du Roy et madame

la Duchesse, huict grandes pierres faictes en enseigne, au milieu de chacune y a un diamant à seize nœuds aussy garnis de diamans et au milieu de chacun y a un diamant plus grand que les autres, — prisé douze mille escus.

CHAPELETS. — Patenostres.

1380. — Unes patenostres d'or signées à enseignes de tabliers et eschiquiers. (*Inventaire de Charles V.*)

— Unes patenostres esmailliées pendans à une croix où il y a pierres et perles. (*Idem.*)

— Unes patenostres de gest à segneaux d'or et de perles, pendans à un fermail et à ij rubis. (*Id.*)

— Unes patenostres de perles à seigneaux de gest. (*Idem.*)

COLLIERS. — Carquan, Colliers.

1389. — Un collier d'or, à dix-neuf turterelles, blanches, esmaillées et sur le plus grant a un rubis. (*Inventaires des ducs de Bourgogne.*)

1467. — Ung collier d'or, esmaillié de vert, de blanc et de rouge, à petites paillectes d'or branlans, (ornements en feuilles de métal branlantes, c'est-à-dire que le moindre ébranlement faisait mouvoir et reluire) et est pour servir à femmes pour manière d'un poitrail. (*Idem.*)

1599. — Un carcan, esmeraudé de perles et de rubis, contenant sept pièces, celle du milieu plus grande que les autres. (*Inventaire de Gabrielle d'Estrées.*)

— Un grand carquant, contenant seize pièces, à sept desquelles sont représentées les sept planettes, et la seizième pièce, servant à mettre au milieu dudit carquant, où est représenté un Jupiter. (*Idem.*)

MÉDAILLONS. — Pent-a-col. Bijoux qui, comme nos médaillons, se portaient au cou, et s'attachaient aux colliers dont ils devenaient la pièce principale.

1328. — Un fermail ront, à pent à col, où il a une esmeraude parmi et vi que balais que rubis et iij grosses perles. (*Inventaire de la royne Clémence.*)

1353 — Un autre pentacol à ymaiges d'un camahieu (camée), garni de perles et de pierrerie. (*Inventaire de l'argenterie.*)

1380. — Un petit reliquaire de jaspre, en façon d'un pentacol, environné de menue pierrerie. (*Inventaire de Charles V.*)

— Un petit à col à façon d'unes verges à nettoyer robes, garny de iij balais, ij saphirs et viij perles. (*Idem.*)

Lorsque le *pent-à-col* représentait une devise, un blason, une image religieuse, politique ou autre, on lui donnait le nom d'*affiche* et d'*enseigne.* D'ordinaire, ce genre de médaillon se portait dans les cheveux ou au chapeau. Ceux qui suivent sont du genre *pent-à-col.*

1560. — Une enseigne d'or où il a plusieurs figures dedens, garnie alentour de petites roses. (*Inventaire de la vaisselle et des bijoux de Henri II.*)

— Un enseigne d'or, le fond de lappis, et une figure dessus d'une Lucrèce (*Idem.*)

— Une enseigne garnie d'or où il y a une Cérès appliquée sur une agathe, le corps d'argent et l'habillement d'or. (*Idem.*)

— Une enseigne d'ung David sur ung Goliat, la teste, les bras et les jambes d'agathe. (*Idem.*)

On trouvera quelques représentations de Bijoux dans les ouvrages suivants :

Album des arts au moyen-âge, par du Sommerard; — pl. X de la 1re série; chap. vi de la 6e série, pl. VI, XI et XXIX; chap. viii de la 9e série, pl. VIII; 10e série, pl. XXIV et XXV; et dans l'*Atlas* du même ouvrage, pl. I, II et III du chap. xxii.

Bibliotheca Cæsarea Vindebonensis, par Lambecius; — in-folio.

Collection d'objets d'art, publiée par de Jolimont et Coigniet; — in-folio oblong.

Histoire de l'art par les monuments, par Seroux d'Agincourt; — (*Sculpture*), nos 1, 2 et 3 de la pl. IX.

Histoire de l'Orfévrerie-Joaillerie, etc., par Paul Lacroix (bibliophile Jacob), Le Roux de Lincy et Ferdinand Seré; — gr. in-8, figures.

Imagines illustrium virorum, principum, ducum, baronum, etc., par Schrinckius; — in-folio.

Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance herausgegeben, von C. Becker und J. Von Hefner; — in-4°.

Le Moyen-âge et la Renaissance en Europe, par Paul Lacroix et Ferdinand Seré; — 5 vol. in-4. article *Orfévrerie*, par Jules Labarte; fig. des fol. II, XV, XXII v°, XXV v°, XXIX et planches intitulées : *Bijouterie allemande et d'Italie. — Pendeloques, croix, broches, cassolettes, cachets, bagues et chaînes.*

Monuments français inédits, par Villemin; — pl. LXXXVIII, LXXXIX et CCXVI.

Et dans les œuvres gravées de Thédore de Bry, de Gédéon l'Égaré, de Stephanus de Laulne, des Wierix, de Woeiriot, d'Androuet Ducerceau, de Jean Collaert, de Finiguerra, de Caradosso, de Jean Vovert, de Jean Morien, de Stephanus Casteron, de Jean Toutin, de Jacques Hurtu, de P. Simony, d'Antoine Lafosse, de Balthazar Lemercier, de Montcornet, d'Étienne de La Belle, de Claude Rivard, de Jean Leclerc, d'Isaac Briot, de Gilles l'Égaré, de Jacques Caillart, de François Lefebvre, de Henri Leroi, de Laurent Jans, Micker, d'Abraham Heckius, de Henri Janssen, de Michel Leblond, de Jean Berain, de Daniel Marot, de Jean Cotelle, de Jean Vauguier, d'Adrien Muntinck, d'Adam van Vianin, de Joseph Daudet, de Pierre Bourdon, de Jean Durant, de Simon Gribelin, de Wenceslas Hollar, etc., etc.

On trouvera aussi des Bijoux en nature :

Au *Musée du Louvre*, sous les nos 809, 810, 811, 812, 815, 816, 818, 819, 829, 834, 835, 837, 838, 839, 840 et 843.

Au *Musée de Cluny*, sous les nos 1395, 1396, 1398, 1399, 1402, 1405, 1406, 1771, 1772, 1776, 1788, 1797, 1798, 1799, 1803 et 1808.

Voir en outre au mot BIJOUX de la *Table analytique des planches* du présent ouvrage, les renvois aux nombreux bijoux en tous genres, disséminés dans le cours de la publication.

XVe, XVIe ET XVIIe SIÈCLES.

SALIÈRES. — Pl. 1 ET 2.

Conservées aux Musées du Louvre et de Cluny, à Paris.

« Après la nef, dit M. le comte de Laborde dans la 2e partie de sa *Notice des Émaux* « *du Musée du Louvre*, c'était, sur la table, la pièce la plus importante, et ce rôle lui « resta si tard, que François Ier ayant sous la main le plus grand orfévre de l'Italie « (Benvenuto Cellini), ne sut mieux faire que de lui commander une salière. La salière « servait aussi à faire l'épreuve ou l'essai, et à cet effet, elle était entourée de langues « de serpents. » La salière se mettait sur le milieu de la table (1485). Le nombre des salières est si grand dans les inventaires, que je me bornerai à donner les descriptions des plus remarquables par leur richesse et leur forme particulière, et dont il n'existe plus d'exemples en nature.

1360. — Une salière, d'une coquille de pelle, faite en maniere d'un cuer et siet sur une brouete petite, d'or, et y a une femme qui boute la roe et tient l'essueil d'icelle roe à II. mains, et y a un homme qui maine ladite brouète, et y a entour ladite brouete plusieurs rubis d'alixandre, pelles et autre pierrerie, et y a, sur le couvercle de ladite salière, un fretel sur lequel a un saphir. (*Inventaire du duc d'Anjou.*)

— Un homme séant sur un entablement doré et sciselé, lequel homme a un chapiau de feutre sur sa teste et tient en sa destre main une saliere de cristal garnie d'argent et en la senestre un serizier garni de feuilles et de serizes et oiselez volanz sur les branches, et au bout d'icelles, a plusieurs langues de serpenz. (*Idem.*)

— Une salière à un pié, semé de feuilles et de glandas à jour, et la coupe de la salière à costes semez touz de fueillages, et dessuz le bout d'icelles langues de serpenz, et au bout d'en haut un fretel à IIII. langues, et est tout doré et sicelée. (*Idem.*)

— Une autre salière, faite en manière d'un paon, et a le ventre de une coquille de perle, le col, les esles, la queue et les cuisses esmaillez, et en la bouche d'icelui paon a une petite langue de serpent, et dessuz les piez, au lonc du ventre, autour des esles et au lonc de l'eschine a petitz grenaz et perles d'escosse. (*Idem.*)

— Une autre saliere d'une coquille de perle, séant sur un pie, ouvre d'orbevoies à jour, couvert de feuilles esmailliées, et au milieu du baton a un petit chasteau de maçonnerie, et environ de la coupe à fueillages, et dessus le couvercle a un glandas. (*Idem.*)

— Une autre salière d'une serpent volant, séant sur un entablement doré et esmaillé, et a la dite serpent un visage d'un homme barbu, au dos et sur son eschine a un coupe de cristal et le couvescle de mesmes, sur lequel a un fretel, et est la guelle de la salière et le piè garni de rubis d'alicendre, safirs et perles d'escoce. (*Idem.*)

— Une autre salière, faite en manière d'une violète, séant sur une terrace esmaillée de vert, et est le bouton de la violète de noz armes, engoulé de fueilles vers, et est le couvescle de la violète armoié de noz armes, et au milieu a un oiselet blanc. (*Idem.*)

— Une autre salière, de une serpent volant, à esles esmailliées, et darrière son dos a un petit arbres à fueilles vers, et dessuz a un chandelier que deux singes, pains de leur couleur, soustiennent, et dessus le chandelier a une salière esmailliée, et sur le couvècle a un fretel, aux armes d'estampes. (*Id.*)

— Une autre salière, sanz couvècle, d'un quacidoine, séant sur quatre arbres en une tige, et sont les fueilles de chesne à boutons dorez, et dessuz le arbre a III. langues de serpent. Et est le pié de branches enlevées et fueilles de vignes esmailliées d'azur. (*Idem.*)

— Une salière, esmaillée par quartiers, dont les uns sont aux armes de France, et les autres de guelles semées de roses d'or dont la grène est d'azur, et les autres esmaillez de vert à marguerites, Et ou quarrefour des quartiers a visages de lyons, Et est la coupe de ladite salière en manière d'une herbe appelée pavot, et est le pié esmaillé de la devise de ladite couppe. Et le couvescle semblablement, Et est la pomme de la jambe aux armes de France, Et sur le fretel de la dite salière a une fève esmaillée d'azur. (*Idem.*)

— Une salière d'argent, dorée, dont le corps est de pelle, enchassée en argent, et sur la queue de ladite pelle a un pellican qui se fiert du bec en la poitrine, et dessouz lui a deux de ses faons, et est sur un arbrisseau fait en manière de queue d'oisel retenrse, à petites pelles et à fueilles de chesne. Et siet ladite salière sur un pié, dont le piller est d'un arbre, auquel arbre est le roy Marc, et dessouz sont Yseut et Tristan, tout ouvré de taille très délieement, et devant eulz, ou dit pié, a une pièce de cristal en manière de fontaine, et dedans ycelle fontaine pert la teste du Roy Marc. Et sur le plat dudit pié a ymages entailliez entre pillers et chapiteaux dessus eulz. Et le bort du pié est de souages à orbesvoies, et le portent IIII. homme nuz sur leur rains. Et le couverèle de la dite salière est en manière d'un cuer, bordé d'un souage à orbesvoies et est dehors esmaillié d'azur, de roze, de blanc et de jaune, et le fretel est d'une boce sur laquelle a un homme emmantelé d'un court mantel esmaillié d'azur à fleurètes jaunes, et joue de la guiterne, et dedens est cizelé à feueilles de treffle enlevées, et ou milieu un petit esmail. (*Idem.*)

— Une salière d'un singe, séant sur une terrasse vert, à un entablement dessous la terrasse doré et garny de souages, et a le dit singe une quoyfe que il lasse sous sa gorge, et derrière ses espaule a une salière esmaillé d'azur, faite en manière d'une hote, et sur la salière a un couvercle à un fretel dessus. (*Idem.*)

1363. — Une salière de cristal et or, à la façon d'une coupe couverte, où il a iij dames qui le tiennent. (*Inventaire du duc de Normandie.*)

1380. — Une salière d'or, en manière de nef, garnie de pierrerie et aux deux bouts a deux dalphins et dedans deux singes qui tiennent deux avirons et autour de la sallière a viii balays et viii saphirs et xxviii perles et au long du mast de la nef, qui est d'or, a iiij cordes de mesmes perles et y a deux balays et deux saphirs percez et une grosse perle à moulinet, pendant à une chaisne d'or au col d'un singe qui est sur le mast et au pied de ladite sallière a vi balays et vi saphirs et xxiiij perles. (*Inventaire de Charles V.*)

— Une salière sur un lyon, séant sur un esmail vert semé de marguerites à deux escuçons et un fritelet esmaillé de France. (*Idem.*)

1416. — Une grant sallière, appellée la sallière au paveillon, dont le fons est de cassidoine en

façon d'une coquille garnie d'or en manière d'une nef et les bords sont garniz de cinq balais, cinq saphirs et xvi perles et aux deux bouz deux chasteaulx où il a, en l'ung, une cyne naure esmaillé de blanc, au col duquel pend un escuçon aux armes de Monseigneur, garni entour ledit chastel de deux balais et deux saphirs et sur chacune tournelle une perle et sur l'autre chastel a un ours portant un heaume sur sa teste, esmaillé aux armes de MDS, garni en tout ledit chastel de deux balais et deux saphirs et sur chacune tourelle une perle et le couvercle d'icelle est d'or, fait en manière d'un paveillon esmaillé de blanc et sur le fretelet du couvercle a une fleur de liz d'or à quatre florons, en chacun floron un saphir et une perle dessus et ou milieu de ladite fleur de liz a un balay et une perle dessus et souloit séoir ladite salière sur un chariot d'or à quatre roes où il avoit au moyen de chaque roe une perle. (*Inventaire du duc de Berry.*)

1467. — Une salière d'or que une damoiselle tient, esmaillée de rouge cler tiré d'or moulu, et est ladite damoiselle en cheveux, estant sur une terrache mist sur ung petit pié d'or et est ladite saliere de serpentine. (*Inventaire des ducs de Bourgogne.*)

— Une salière d'or, à ung ymage fait en façon de pucelle et sont les deux sallerons de serpentines assises en chèvre, semblablement esmaillées et au dessus ung personnaige d'empereur esmaillé de blanc. (*Idem.*)

— Une salière, à un homme habillié en façon de turcq à la morisque, tenant une targecte devant luy, garny de rubis et de perles et sont les sallerons d'agathe. (*Idem.*)

— Une sallière de Cassidoine, garnie d'or, que ung personnaige de femme habillée à façon de Paris, esmaillié, porte sur sa teste. (*Idem.*)

— Une autre petite salière d'or à façon de chaude trappe. (*Idem.*)

1536. — Une sallière d'or, ayant par dedens une orloige, garnye par embas sur le pied de douze cailloux de rubis et de douze perles, la punguie garnie de personnaiges. (*Inventaire de Charles-Quint.*)

On trouvera quelques reproductions de belles salières, dans les ouvrages suivants :

Album des arts au moyen âge, par du Sommerard ; — 4e série, pl. XXV et XXVI.
Collection de meubles, armes et armures, par Asselineau ; — pl. CXVIII.
Collection d'objets d'art, par de Jolimont et Coignet.
Dresses and Decorations, etc., par Shaw ; — t. I.
Le Moyen-âge et la Renaissance en Europe, par Paul Lacroix et Ferdinand Seré ;—5 vol. in-4.
Monumens français inédits, par Willemin ; — pl. CCXCII.
Voyage d'un iconophile, par Duchesne aîné ; — page 101.

Et en nature :

Au *Musée du Louvre*, nos 323, 324, 325, 351, 369, 370, 371, 435, 437, 562 et 563.
Au *Musée de Cluny*, nos 1095, 1096, 1245, 1282 et 1755.

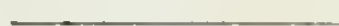
Voir en outre au mot SALIÈRE et CADENAS de la *Table analytique des planches* du présent ouvrage, les renvois aux Salières disséminées dans le cours des tomes II, III et IV.

XVe — XIIe SIÈCLE.



HANAP DOUBLE, FORMÉ DE DEUX COUPES D'AGATE.

Monture en argent doré, demi-grandeur de l'original (fin du XVe siècle) ; conservé dans la collection d'Antiquités du Magistrat de Vienne.



XVIe ET XVIIe SIÈCLES.



VERRERIE DE VENISE, DE BOHÈME, ETC.

HANAPS

Ayant fait partie de la collection de M. d'Huyvetter, à Gand.

XVIe SIÈCLE. — 1 et 2, en verre de Venise incolore ; 3, en verre gravé ; 4, 5 et 6, à filigranes ou dentelles (*Vasi ritorti di Latticinio.*)

XVIIe SIÈCLE. — 7, 8 et 9, en verre de Venise ; 10 et 11, en verre de Venise, avec sujets gravés au touret ; 12 et 13, en cristal de Bohême ; 14 et 15, en verre gravé, de fabriques inconnues.



Je donnerai le nom de Hanap à tout vase à boire, à pied, en forme de calice, et ayant un couvercle, forme qui fut la plus usitée pour ce genre de coupes, sous et depuis Charles V, ainsi qu'on le verra dans les descriptions ci-après ; et pour distinguer, par une appellation quelconque, ces vases, des coupes sans couvercle et des gobelets à pied. Dans la 2e partie de sa savante *Notice des Émaux du Musée du Louvre*, M. le comte de Laborde s'exprime ainsi au sujet du *Hanap.*

« HANAP. Un vase à boire, en général une coupe, réservé, ce semble, au principal « convive et que le chevalier comme le poète ont sans cesse à la bouche, l'un en le vidant « à toute rencontre, l'autre en le chantant à toute occasion. Ce vase, qui est mille fois « nommé et souvent décrit, ne laisserait aucune incertitude sur sa forme, s'il n'avait

« point été de formes très-variées, mais entre le hanap de saint Louis, *en forme de petit « bacin*, jusqu'à ceux de Charles V, en façon de calice, façon qui semble avoir été une « mode, il y a une certaine distance, et j'ai réuni dans mes citations des indications de « hanaps en forme de petits tonneaux cerclés, en guise de tasse, en façon de tour de « lampe : les uns sont couverts et avec pied, les autres sans couvercle et sans pied; « quand ils étaient couverts, on les fermait quelquefois à clef. Un hanap de jaspe, qui « ne plut pas au roi, devint une salière, et d'autres, suivant en cela la mode, étaient « décrits comme *faits de nouvelle façon*. Leur forme était donc très-capricieuse et aussi « arbitraire que l'étiquette qui présidait à leur usage. On se servait du hanap pour « boire, aussi rencontre-t-on cette expression *un hanap de coupe*. Il était souvent accom- « pagné de son aiguière ; mais en même temps je vois des pauvres se servir de hanap « comme d'écuelle pour recevoir l'aumône. Voilà pour la forme et l'usage. Quant à la « matière, le hanap les met toutes à contribution, depuis le bois jusqu'à l'or, depuis le « cristal jusqu'aux pierres précieuses. On en avait en grand nombre, on en faisait faire « par douzaines. Vers 1309, la reine achète de Thibault, l'orfévre, trente-quatre hanaps « d'argent. Le 28 novembre 1316, le roi achète et envoie à Compiègne soixante-et-un « hanaps du poids de 228 marcs d'argent. L'inventaire de Charles V, dressé en 1380, « donne la description de quatorze hanaps et autant d'aiguières, pesant près de 96 marcs « d'or, et en outre, de cent soixante-dix-sept hanaps d'argent doré et presque tous « émaillés, formant une masse de 503 marcs d'argent. Pour préserver une vaisselle aussi « riche, il y avait des henapiers, c'est-à-dire des faiseurs d'estuy à hanap, et ils étaient « assez nombreux pour former à Paris un corps qui avait ses statuts. »

Sur un très-grand nombre de citations de hanaps, de formes et de matières diverses, extraites des *Inventaires, Comptes royaux*, etc., parmi lesquelles on remarque les suivantes qui donneront une idée de la richesse des hanaps au moyen-âge.

Dans le même ouvrage, M. le comte de Laborde, au mot HENAPERIE, dit que « les ha- « naps jouaient un si grand rôle dans l'ensemble de la vaisselle, qu'on disait henaperie « à l'égal d'orfévrerie. »

1353. — Un hanap d'or, en guise de tasse d'or, à chapelles (ornements formant ceinture) de bestes et d'oisellez, esmailliez dedens et dehors. (*Comptes royaux.*)

1360. — Un hanap couvert, sans pié, esmailliez, hanap et couvecle à girons par quartiers, dont les uns sont esmailliez d'azur, semez d'estoilles d'or, et les autres quartiers sont vermaux, semez de rozetes d'or, desqueles le boutonnet est vert, et les autres quartiers sont esmailliez de vert à petites marguerites, et est le hanap et le couvecle par dedens dorez et cizelez à feuillages, et ou fons dudit hanap a un esmail d'azur, et ou dit esmail à un homme à cheval qui ist d'un chastel, et tient en sa main destre une espée nue pour férir sur un homme sauvage qui emporte une dame, et ou couvecle par dedens a un autre esmail azuré, ou quel est une dame qui tient en sa main une chayenne dont un lyon est lyez, et sur ledit lyon, a un homme sauvage, et sur ledit couvecle a un haut fretel à feuillages, duquel fretel ist un bouton esmaillé de la devise dessus dicte. (*Inventaire du duc d'Anjou.*)

— Un hanap tout doré et esmaillié par girons, dont l'un des girons est semez d'arbres à gens qui chacent à bestes sauvages et l'autre est à lozenges vermeilles ès quelles a florètes d'or et lozen-

gas azurés à serpentelles, à bestes sauvages, et le couvercle est de celle mesme devise, et le siège du pié dedens est ledit hanap dorez et cizelez, en l'esmail du hanap dedens a un homme qui tient un chien en lesse et corne après un sengler, et en l'esmail du couvercle a un homme qui porte un lièvre à son col, sur ledit couvercle a un haut fretel à fueillages, et d'icellui ist un bouton esmaillié d'azur et de vert, le pié est tout esmaillié dehors, et entre II. piez pent une philatière esmaillié d'azur. (*Même inventaire.*)

— Un gobelet d'or couvert, dont la coupe est en manière de hanap, à tour de lampe, et est sur un pié crueux, tenant à ladite coupe, lequel pié est par le bas à plusieurs sonages et orbesvoies, et le couvercle est bordé de souages et orbesvoies, et dedens a un petit esmail des armes de Boulongne, et dessus a un chapeau rouge. Et sur ycellui couvercle a un fretel crenelé par le haut, et au dessus a III. lyonceaux. (*Même inventaire.*)

— Un hanap à trépié, lequel trépié est esmaillé à serpenz et autres diverses bestes, et est ycelui trépié soustenu de III. hommes, et sur leurs testes a autres bestes à elles qui ont visaige de homme, et sur ledit trépied siet un hennap couvert, doré et esmaillé et freté, et ès quarrefours des fretes a testes de genz camus et dedens lès esmailz a plusieurs bestes et ymages d'ommes et un fretel sur le couvesele. (*Même inventaire.*)

— Un autre hennap, à trépié, semé d'esmaux et à feuillages enlevez, èsquelz esmaux a oiseaux, et dessuz ledit couvècle a l'ystoire de Tristan et de Ysent, et où siège du hennap a un otiau double enlevé sur quoy il y a III. chiens qui soustiennent le hennap. (*Même inventaire.*)

— Un hennap d'argent doré et esmaillé par dehors et dedenz, et siet sur un trépié, et en l'esmail du couvècle par dehors a un ymage de Notre Dame qui tient son enffant, un ange deuant lui tenant un sierge et un bon homme à genoilz, et après ce un pape en siége et un chevalier à genoilz devant lui, et un cardinal à sa destre main et un autre à sa senestre. Et après autres ymages de plusieurs contenances, et dessus ycelui couvècle à un petit fretel. Et en l'esmail de dehors du dit hennap a un prestre qui liève Notre Seigneur et plusieurs autres ymages, et par dedens a genz qui chevauchent en alant en déduit, et en l'esmail du fons Eve et Adam, Et en l'esmail, par dedens du couvècle, a un ymage de Notre Dame et un hermite qui escript : Gaude Virgo, et tient sa main senestre devant son visaige. Et est l'esmail du trépié dudit hennap semé de petitz oisiaux, au milieu desquelz a un homme qui tient un arc de Turquie en sa main. (*Même inventaire.*)

— Un hennap a trépié d'argent doré et sizelé dedenz et dehors à plusieurs feuillages, et ou fons de celui hennap a un esmail ront auquel a un maistre qui se siet en une chaire, et devant lui a un homme en estant, et l'autre a genoilz qui regarde un arbre. Et en l'esmail du couvècle a une dame en séant qui jeue de la guiterne, et par dessuz a un fretel esmaillé d'azur. (*Même inventaire.*)

— Quatre hennaps plas, d'une façon, dorez, touz plains, et a en chascun un esmail, et ou premier a un esmail ouquel a III. femmes et II. hommes, dont l'une des femmes tient un arc, et ou secont a un grant esmail ouquel a un piller, et dessus a une fontaine, et environ a genz de plusieurs contenances, Et ou tiers esmail a V. personnes dont l'une jeue du sartelion et l'autre de la guiterne, Et ou quart esmail a la fontaine de Jouvant et entour a genz qui vont en gibier. (*Même inventaire.*)

— VIII. hennaps dorez, touz plains, pareils et d'une façon, excepté que ès esmailz d'iceulz a ou premier esmail II. dames dont l'une trait à un homme d'une flesche et li met emmi le corps. Ou segont a II. dames dont l'une tient un petit arbresel, et devant elles a un homme séant, et sont souz un paveillon. Ou tiers a un esmail ouquel a un arbre et III. connilz sur un terrasse. Ou quart esmail a un dain encontre arbres et a II. chiens qui le tiennent par la croupe, ou sinquième a un esmail ou a II. lions au pié d'un arbre, ou sisième esmail a un singe acronpi a un chaperon vert, ou septième a un levrier qui tient un sanglier parmi l'oreille, et a ledit sanglier une bande d'or parmi le ventre. Et en l'uitiesme esmail a un levrier qui a abatu un sanglier sur le cul. (*Même inventaire.*)

— xi. hennaps d'une façon, dorez et sizelez dedenz à fueillages et à lacis, et a chascun un grant esmail ou fons, et ou premier esmail a une fontaine où boivent bestes et oisiaux. Et ou second esmail a une biche en couchant, et devant elle a un levrier en séant qui a la croupe d'azur, Ou tiers esmail a un renart et un singe qui se sient et baillent la foy l'une à l'autre. Ou quart esmail a ii. arbres et connilz par manière d'une garenne. Ou quint esmail a un ours qui prant un lièvre par les oreilles. Ou sisième esmail a un loup qui prant un porc espi. Ou viie esmail a un levrier qui queurt après un lièvre et dessuz le levrier a un petit hericon. Ou huitième esmail a un levrier qui tient un lièvre vert, et derrière le leuvrier a un dain. Ou neuvième esmail a un demi lyon saillant contre un demi serf, et dessouz a connilz par manière de garenne. Ou dizième esmail a un arbre lacié et iii. connilz au dessouz par manière de garenne. Et en l'onzième esmail à un levrier qui chasse aux connilz. (*Même inventaire.*)

1372. — Un henap d'argent doré; à trépié et à couverele esmaillé de l'histoire de saint Loys et sur le pié du trépié a iij serpens volans. (*Compte du testament de la royne Jehanne d'Evreux.*)

1380. — Un hanap d'or, à couvescle, et une aiguière de mesmes, liez en façon de cerceaulx et a, sur le fruitelet en chacun d'iceulx, un lis où il a un saphir et xv perles et en l'ance de l'aiguière a ij perles et y fault une perle. (*Inventaire de Charles V.*)

— Un hanap d'or sans couvesele, cizelé dedans, et dehors a un esmail de Notre Seigneur qui monstre ses playes. (*Même inventaire.*)

— Un hanap d'or, plain, à couvescle, a un grand esmail ou fonds et ou couvescle des armes de France et d'esmaulx à testes de Roys et de Roynes, et est le fruitelet esmaillé à fleurs de lys et a KK parmy. (*Meme inventaire.*)

— Un hanap d'argent doré, à couvesele, semé d'esmaux à trespied et de iij images qui jouent d'instrumens. (*Même inventaire.*)

1412. — Un hanap de jaspre, couvert, garni d'or et de pierrerie. (*Comptes royaux.*)

— Un hanap d'albastre, couvert, garni d'argent doré. (*Idem.*)

— Un hanap de lignum alloes, couvert, garni d'or. (*Idem.*)

M. du Sommerard a publié plusieurs hanaps dont les formes sont très curieuses, dans son *Atlas des Arts,* pl. III du chap. IX et pl. IV, *ib.* — Willemin a aussi publié quelques vases de ce genre, dans ses *Monuments inédits*, pl. CXXI, CXLVIII, CCI, CCII, CCVIII, CCXVI, etc. On en trouve un grand nombre dans les représentations de banquets, figurées sur les *Tapisseries nationales*, publiées par M. Achille Jubinal; et j'en ai donné aussi quelques-uns dans *le Moyen-âge et la Renaissance en Europe.*

Pour les autres objets de ce genre disséminés dans le cours du présent ouvrage, voir au mot HANAP de la *Table analytique des Planches.*

